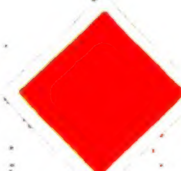
EDICIONES CRÍTICAS



EDICIÓN CRÍTICA
DE LAS
RIMAS DE LOPE DE VEGA

TOMO I



COLECCIÓN

RIMAS
I



LOPE DE VEGA

RIMAS

I

[DOSCIENTOS SONETOS]

Edición crítica y anotada de
Felipe B. Pedraza Jiménez

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
Servicio de Publicaciones
1993

ISBN: 84-88255-39-X
Depósito Legal: M-35.391-1993
Diseño de la cubierta: Equipo gráfico de BARCAROLA.
Fotocomposición: MPS para MARE NOSTRUM, S.A.
Impresión: GRAFICINCO (Fuenlabrada, Madrid).
IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

Al Dr. José Manuel Blecua Teijeiro, maestro de lopistas y espejo de apasionados por la filología y la poesía de la Edad de Oro.

Es para mí un grato deber hacer constar que para la preparación de esta edición crítica y anotada conté con una beca de investigación de la Fundación Banco Exterior, a la que quiero dar hoy las gracias públicamente.

Felipe B. Pedraza Jiménez

Unas palabras preliminares

Hace más de quince años me propuse estudiar la trayectoria poética de Lope de Vega. El asunto era complejo y los primeros pasos me llevaron a enfrentarme con las *Rimas*. Empecé a devanar el complicado ovillo de este poemario. En él concurrían circunstancias que aconsejaban emprender su estudio con mayor detenimiento y atención. El texto presentaba un complicado problema editorial, sólo desvelado en sus aspectos más externos.

Con el apoyo y bajo la dirección de don José Manuel Blecua desarrollé mi proyecto. Tras varios años de buscar impresos y manuscritos, hoy puedo ofrecer una edición que creo rigurosa y fidedigna. Se ha restablecido el orden primitivo de los poemas y las lecturas originales, que habían sufrido serios trastornos en manos de los impresores, y se han registrado cuantas variantes han llegado a mi conocimiento. Probablemente existen manuscritos de los que no he tenido noticia. A pesar de estas sospechas, que nunca podrán satisfacerse de manera absoluta, he preferido cerrar la edición en el estado en que ahora se encuentra. Los manuscritos cotejados, y presumiblemente los que puedan aparecer en cualquier rincón olvidado de nuestras bibliotecas, pueden añadir detalles más o menos interesantes; pero no cambian las líneas maestras del texto, depurado por Lope antes de darlo a la imprenta.

En las introducciones he tratado de desbrozar el laberinto temático que constituyen los más de doscientos cincuenta poemas de las *Rimas*. He tratado de rastrear la presencia de temas y motivos poéticos en otros escritos del autor o de sus contemporáneos, aunque se trata siempre de meras pinceladas ilustrativas que —eso sí— muestran cómo Lope creaba y recreaba una misma realidad o un mismo hallazgo técnico.

Una edición crítica y anotada como la presente es siempre una obra en colaboración con cuantos nos han precedido en este cami-

no. Conste mi agradecimiento al sinfín de lopistas que aparecen citados en las notas y, particularmente, al Dr. José Manuel Blecua, con quien tengo una doble deuda: como eminente lopista y erudito y como persona cordialísima que ha seguido y orientado este trabajo desde sus primeros pasos.

Muchas otras personas han dedicado generosamente su saber y su tiempo a ayudarme en esta tarea. He de agradecer en primer lugar el enorme esfuerzo de Milagros Rodríguez Cáceres, que me ha asistido en todo momento y me ha sugerido correcciones y enmiendas. A Alberto Blecua y a mis compañeros Luis de Cañigral y Francisco Martín, que me han facilitado materiales de difícil acceso. A Rosa Navarro, que me ha animado y aconsejado sabiamente durante todos estos años. Gracias también a mis hermanas María Antonia y Pilar y a mi buen amigo Luigi Giuliani, que me han conseguido textos imprescindibles guardados en fondos italianos. A María Salete Bento Ciccaroni, que hizo lo propio en Nueva York. A doña María Brey, que me abrió gentilmente las puertas de su biblioteca. A la doctora Sandra Sider, bibliotecaria de la Hispanic Society, por sus atenciones. A Esperanza Gómez e Hitos Hurtado, que realizaron no pocas gestiones durante el periodo 1988-1991, en que estuve lejos de España.

Debo también gratitud al personal que me ha facilitado fondos en la Biblioteca Nacional de Madrid, la Hispanic Society of America, la Biblioteca de Palacio, la Biblioteca de la Real Academia Española, la del C.S.I.C. (Medinaceli), la de Cataluña, la Riccardiana de Florencia y la Nazionale di Napoli.

Y por último me queda agradecer a la Fundación Banco Exterior la beca que me posibilitó trabajar con intensa dedicación en esta edición crítica; a la Universidad de Castilla-La Mancha, a su Servicio de Publicaciones y al Dr. Juan Bavo, su director, la generosidad con que han acogido la complicada tarea de dar a la luz este texto; a Melquíades Prieto y a los talleres de Graficinco, el cuidado que han puesto en la composición e impresión.

No exageraba al señalar que esta obra es, en gran medida, fruto de colaboraciones múltiples, sin las cuales mi esfuerzo no hubiera bastado para llegar al puerto, no sé si feliz, que ahora contemplamos. Gracias, de nuevo, a todos.

Felipe B. Pedraza Jiménez

INTRODUCCIÓN

1. LAS *RIMAS* EN LA TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA DE LOPE

1.1. LA MADUREZ DEL POETA

La primera edición de las *Rimas* coincide con el momento en que Lope cumple los cuarenta años. Formalmente se trata del primer poemario que da a las prensas, pero en realidad su lírica ya ha recorrido un amplio camino cuyos hitos fundamentales son el romancero juvenil (morisco y pastoril) y la variada antología que incluyó en la *Arcadia*. Las *Rimas* son, pues, el tercer peldaño de su prolongada evolución lírica (más de cincuenta años escribiendo poesía). Cuando Lope se decide a publicarlas, cree ingenuamente que está a punto de llegar al fin de su carrera literaria:

> Que presto, si Dios quiere, tendrás los diez y seis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escrivir versos. (nº iv)[1]

Este anuncio no se cumplió, y las *Rimas* se han convertido en el primer poemario de madurez, al que seguirán otros muchos que dibujan la trayectoria de uno de los líricos más variados y relevantes del Barroco.

Los grandes poemarios cultos de Lope tienen una personalidad claramente definida, determinada por el momento de su redacción o recopilación, y una variedad condicionada por las múltiples incitaciones que llegaban a la sensibilidad poética del autor.

Así, como tendremos ocasión de ver con detalle, en las *Rimas* puede encontrarse un auténtico «laberinto temático» y los más

---

[1] El número entre paréntesis que sigue a los textos remite a nuestra edición crítica.

diversos tonos y estilos. Es, en cierta medida, un adelanto de lo que será la poesía amorosa, moral, familiar, descriptiva y burlesca en obras posteriores [vid. Pedraza, pról. Lope: *Rds*][2].

A pesar de esa multiplicidad de acentos, parece claro que en los primeros tiempos de la lírica de Lope predomina el tono exaltado. El autor se considera dentro de un quimérico sistema de valores sociales y morales que le autoriza y exige engolar la voz como un galán de comedia y proclamarse campeón de la virtud y la dignidad humanas, frente a los embates de la fortuna (vid. nº 38). Pero su condición marginal dentro de la sociedad en que le tocó vivir chocaba con sus pretensiones nobiliarias[3], de la misma forma que sus ínfulas de virtuoso se contradecían con los avatares por los que lo arrastraron su vida irregular y su carácter, a veces impetuoso y descomedido, a veces adulador y servil.

Desde su juventud, nuestro poeta quiso encontrar en la literatura lo que la realidad le negaba. En una primera etapa, esa ansiosa busca de una imagen consoladora de sí mismo cae en ingenuas puerilidades. Los romances de Gazul, Zaide y Azarque son un esfuerzo, grotesco y patético, para acomodar la sórdida realidad en que vive a la desaforada fantasía heroica que le gustaría vivir.[4] Así, el hijo del bordador Félix de Vega se trasforma en un noble caballero y su enamorada, la cómica Elena Osorio, en una dama asediada por reyes y magnates. El destierro de 1588, decretado por un juez

---

2 Para aligerar el texto, las referencias bibliográficas, tanto de la *Introducción* como de las notas, se ofrecerán entre corchetes de forma abreviada: nombre o apellidos del autor, iniciales de la obra. En la *Bibliografía citada*, al final del volumen, se encontrará el desarrollo de estas abreviaturas. Si no se señala lo contrario, los números arábigos indican el número de página, y los romanos, el tomo, excepto en las citas bíblicas y en las de los clásicos grecolatinos, que siguen el sistema convencional.

3 Millé [*GQ*, 84-85] comentó las declaraciones de Lope en el proceso por libelos, en las que negaba que escribiera comedias por dinero y se comparaba a amigos suyos como Luis de Vargas Manrique y Miguel Rebellas que pertenecían a familias poderosísimas. En realidad nuestro poeta era, y así lo afirma un testigo, «hombre que no tiene comodidad ni oficio, ni trato alguno de que sustentarse» [Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 59; vid. también Orozco: *LGf*, 86-87].

4 En Lope se presentan en exagerada caricatura los rasgos con que Freud [*Oc*, V, 1638-1642] caracterizó la sicología del artista en su artículo «Los dos principios del funcionamiento mental».

ordinario tras el proceso por libelos, se convierte dentro de la ficción literaria en el arbitrario castigo impuesto por un rey apasionado y celoso [vid. Millé: *GQ*, 85, y Pedraza: *CLgQ*].

Este duro tropiezo con la justicia bajó algo los humos de aquel joven que ya empezaba a dejar de serlo. La misma convención literaria pastoril, que sucedió a la morisca, era una invitación a moderar el tono y trocar el aire fanfarrón y jactancioso por el melancólico e íntimo.

No faltan en las distintas etapas de la creación de Lope fugaces chispazos de realismo y desengaño, en los que ve con meridiana claridad su situación real. Es célebre el romance «Hortelano era Belardo...», en que se autorrepresenta en un irrisorio «espantajo de higuera».

A pesar de estas fugaces confesiones, hasta bien entrada la vejez predomina en Lope la tendencia a ennoblecer por medio del discurso poético unas circunstancias biográficas que distaban mucho de ser como quería imaginarlas nuestro autor.

Ese intento de dignificar y dar empaque a las vicisitudes de su existencia contamina también los poemas de nuestras *Rimas*, que se convertirán en unas idealizadas memorias de juventud y madurez. Los amores irregulares y, a veces, escandalosos se purifican y ascienden a través del filtro petrarquista.

El poeta tenía un altísimo concepto de sí mismo[5] y de la pasión que vaciaba en los bellos endecasílabos de los sonetos y de las églogas. Contrasta esta autoestima con la violenta reacción satírica de sus contemporáneos. Aunque las actitudes de Lope pudieran presentar ribetes grotescos, la inquina con que se aplicaron los satíricos a ridiculizar su vida y sus versos tenía otras raíces. Lo que sus rivales no podían perdonarle era su éxito sin precedentes y su desmedida ambición literaria. Era el poeta popular por excelencia y se había alzado con la monarquía cómica. Ahora, al filo de los cuarenta años, pretendía alcanzar también el cetro de la lírica culta y ganar un prestigio social que siempre se le habría de negar.

---

5 Recúerdese el dístico latino que se imprime debajo del segundo retrato incluido en *La hermosura de Angélica con otras rimas* (Madrid, 1602):

> Sat potuisse manum miram pinxisse figuram;
> quod latet in docto pectore nulla potest.

Probablemente este cambio de dirección en sus aspiraciones estuvo inducido por una circunstancia ajena a su voluntad. En noviembre de 1597, a raíz de la muerte de su hija Catalina, duquesa de Saboya, Felipe II suspendió las representaciones teatrales en Madrid y, por real provisión del Consejo, extendió la prohibición a toda España el 2 de mayo de 1598. Durante unos años sólo se toleraron excepcionalmente algunos espectáculos, hasta que el 19 de abril de 1600 el duque de Lerma firmó la orden que permitía de nuevo las representaciones [vid. La Barrera: *NbLV*, I, 67, y Cotarelo: *Bclt*, 19-20]. Fueron, por tanto, dos años en los que Lope tuvo que suspender su trabajo más constante y habitual como poeta cómico y dirigió sus esfuerzos a publicar y preparar libros de verso y prosa de carácter culto. Así vieron la luz en muy corto espacio de tiempo *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), *Isidro, poema castellano* (1599), *Fiestas de Denia* (1599) y *Romance a las venturosas bodas* (1599). Por esos años debió de redactar o corregir *La hermosura de Angélica* (1602) y las *Rimas* (1602-1604). También a este periodo pertenecen muchos de los elementos que se insertaron en *El peregrino en su patria*. Esta novela se publicó en 1604, pero estaba terminada antes de noviembre de 1603 y, presumiblemente, se redactó en 1600, aunque la retocara algo más tarde [vid. Avalle-Arce, pról. Lope: *Pp*, 15 y 16].

Lope inicia así un momento de plenitud literaria, porque poco después aparecen las primeras, múltiples y desautorizadas ediciones de sus comedias.[6] Su fama y popularidad crecían por momentos y lo convertían a los ojos del pueblo en un ser excepcional, de cuya realidad física y actual se dudaba. Un conocido y procaz soneto satírico *Contra Lope de Vega* («—Lope dicen que vino. —No es posible…»), escrito en 1602, muestra la incredulidad de los sevillanos al ver llegar en carne mortal a este ídolo literario[7].

---

[6] De la *Primera parte* se conocen cuatro impresiones de 1604 (Valencia, Valladolid, Madrid y Zaragoza) y tres de 1605 (Valencia, Valladolid y Lisboa?). Un año antes (1603) se había publicado en la capital portuguesa un volumen que llevaba por título *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, que contenía dos piezas de nuestro poeta [vid. Rennert y Castro: *VLV*, 156-157].

[7] El texto lo publicó José María Asensio en 1864 [Asensio: *Co*, 274]. Vid. el mismo soneto comentado por La Barrera [*NbLV*, I, 68-69].

Sus panegiristas se encargarán de verter conceptos similares, desde otra perspectiva. Al frente de las *Rimas*, Ortiz Melgarejo dirá:

Humanas esperanças
no aspiren ya al tesoro
que gozas tú, *porque a lo humano excede.* (nº vii)

Quizá el más hiperbólico de los elogios preliminares se deba a la pluma de don Baltasar de Luzón y Bobadilla:

Decir, Lope, que el oro es como el oro
y que es clara del sol la ardiente llama,
es llamaros famoso. *Sois la fama.*
¿Qué os puede añadir gloria o dar decoro? (nº xii)

Junto a este concepto (Lope, encarnación de la fama) siempre revolotean otros dos: la inverosímil fecundidad y la maligna persecución de la envidia.

En estas manifestaciones habría mucho de espontánea efusión de los amigos y admiradores del poeta, pero no hay duda de que se trata —para decirlo con palabras de hoy— de una operación de imagen dirigida por el propio Lope [cf. Weiger: *LrLm*, 658-665]. Fue una campaña coronada por el éxito. Hasta sus enemigos contribuyeron a ella (no hace otra cosa el ya citado soneto «—Lope dicen que vino...»). No era algo improvisado o azaroso, sino el propósito de toda una vida. En uno de los discursos que acompañan a los doscientos sonetos en *La hermosura de Angélica*, Lope recuerda un verso de Ovidio que es cifra y síntesis de sus ambiciones:

Quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis...?

Esa apetencia de fama lo lleva a emprender su obra más ambiciosa, *Jerusalén conquistada*, que se ultimó en setiembre de 1604. En ese mes podía decir orgullosamente al futuro duque de Sessa:

...es cosa que he escrito *en mi mexor edad* y con estudio differente que otras de mi jubentud, donde tiene más poder el apetito que la razón. [Lope: *E*, III, nº 2]

Algo muy parecido habíamos oído en los versos que publicó en 1602:

Mis juveniles lágrimas y ardores
passaron con el sol, que al curso eterno
llevó la primavera, y al invierno
buelve *los pasos de mi edad mejores.* (nº 82)

Con frecuencia la crítica, confundida por la extensa carrera del *Fénix,* que estuvo escribiendo versos hasta el momento de su muerte en 1635, ha creído que la fecha de 1602 corresponde a la juventud del poeta.[8] Digamos que en ese momento Lope era ya un mozo entrado en años y con muchas leguas literarias recorridas, a pesar de ciertos ímpetus y resabios juveniles. Es verdad que parte de los poemas de las *Rimas* conocieron su primera redacción en los tiempos mozos en que el apetito dominaba la mente de Lope; otros fueron escritos ya en la etapa de madurez y reflexión; pero sabemos positivamente que todos los poemas de los que conservamos un manuscrito previo a la edición fueron cuidadosamente rehechos antes de imprimirlos. Así pues, si bien parte de las *Rimas* nace de los avatares juveniles, cuando se podía aplicar a Lope las palabras de Góngora («potro es gallardo, pero va sin freno»), esas experiencias y la poesía que engendraron siguieron un proceso de depuración riguroso para unirse a otros poemas escritos presumiblemente en fecha muy próxima a la de edición. Las *Rimas* son, en consecuencia, obra de su «mejor edad», de la época en que más seguro y envidiado se sentía.

1.2. APARICIÓN DE LAS *RIMAS*

En nuestra Edad de Oro las grandes formas de la expresión literaria llevaban aparejados unos canales específicos de trasmisión respetados por la mayor parte de sus cultivadores y aficionados. La lírica se difundía principalmente a través de la memoria colectiva, de la música y de los manuscritos que corrían de mano en mano. Al canto debieron su inmensa popularidad muchos versos de Lope, tanto de índole popular (romances como el famoso de «Ensíllenme el potro rucio...») cuanto culta.[9]

La imprenta quedaba reservada a las obras que por su utilidad (libros doctrinales y de consulta) necesitaban gran número de

[8] Rosa Romojaro [*SsRL,* 54, nota 8], por ejemplo, afirma: «las fechas de publicación de los tres libros de *Rimas* [*Rimas, Rimas sacras* y *Rimas de Tomé de Burguillos*] son 1602, 1614 y 1634, fechas de juventud, madurez y vejez de Lope».

[9] Vid. Montesinos [*EsLV,* 234]. Ahora pueden consultarse los tres volúmenes del *Cancionero musical de Lope de Vega* editados por Querol Gavaldá [*CmLV*].

ejemplares, o a aquellas que por su extensión (historias, libros de caballerías, novelas...) no podían ser copiadas con facilidad por los interesados.

Es cierto que los textos poéticos conocieron ocasionalmente los honores de la imprenta, pero en general se trata de ediciones póstumas o de antologías formadas con más o menos fortuna por los impresores. De sobra conocida es la resistencia de los líricos españoles del Siglo de Oro a estampar sus poemas [vid. Blecua: *SpEO*, 25-43, y Rodríguez-Moñino: *Pyc*]. Es una evidencia que casi todos nuestros grandes poetas murieron sin haber autorizado una edición de sus versos[10] y que los aficionados a la poesía eran, entonces como ahora, cazadores de rarezas.

Hemos de tener muy presente este panorama socioliterario para aquilatar lo que debió de suponer la decisión de Lope de dar a la imprenta parte de su obra poética. Al publicar *La hermosura de Angélica* (1602), y con ella la primera edición de los sonetos, apenas insinúa un motivo externo para dar al mundo estos versos:

> ...faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta agora, que el amor que a V. m. tengo las ha despertado de mis papeles... (nº ii)

En la segunda edición de los sonetos y primera de la *Segunda parte de las Rimas* (1604) invocará, en cambio, algo que podría identificarse con las leyes del mercado:

> A persuasión de algunas personas que desseavan estas *Rimas* solas y manuales salen otra vez a luz... (nº ii)

No era esta la primera ocasión en que Lope se decidía a imprimir sus versos. En 1598 había aparecido la *Arcadia*, que bajo el disfraz novelesco contenía una nutrida antología lírica. Cuatro años más tarde, al publicar las *Rimas*, prescinde del andamiaje narrativo y ofrece a los lectores esos «versos de amor» que andaban disper-

---

10 Hay excepciones como Fernando de Herrera o Juan de la Cueva, pero abundan los casos ilustres en que un amigo o admirador es el encargado de perpetuar la memoria del poeta: Garcilaso fue editado por su amigo Boscán y la viuda de éste; fray Luis de León, por Quevedo; Francisco de Aldana, por su hermano Cosme; Góngora, por Hoces; Medrano, por los impresores sicilianos Angelo Orlandi y Decio Cirilo; Quevedo, por González de Salas; y Villamediana, por el enigmático Dionisio Hipólito de los Valles... El ejemplo de Lope fue seguido por numerosos poetas de las generaciones posteriores. Jáuregui, Soto de Rojas, Bocángel... cuidaron de la impresión de su propia obra lírica.

sos y maltratados en copias manuscritas. Dada su extraordinaria popularidad, tal vez temiera que impresores poco escrupulosos entraran a saco en sus versos cultos, como ya lo habían hecho en el teatro y en la lírica popular.

Pero, como hemos señalado en otro lugar [Pedraza, pról. Lope: *Rds*, 12], el ejemplo de tantos líricos ilustres que no dieron sus versos a la imprenta seguía cohibiendo a Lope. Quizá por eso tuvo reparos en dar a la luz la obra íntegra, tal y como presumiblemente la había concebido. Se conformó con ofrecer, a título de prueba, los doscientos sonetos que encabezarán las ediciones posteriores. Acompañando a estos textos y, en cierta medida, justificando su impresión, aparecían dos poemas épicos: *La hermosura de Angélica*, en su primera edición, y *La Dragontea*, que salía por segunda vez en letras de molde.[11]

Este ensayo debió de convencer a Lope y a los impresores de que existía un público dispuesto a comprar y leer sus versos líricos. Así pudo salir una edición completa y en solitario dos años más tarde.

Confiado el texto a la imprenta, es lógico que no se pusiera especial cuidado en conservar los autógrafos. Los manuscritos que han llegado a nosotros siempre son parciales: recogen sólo algunos sonetos. En casi todos los casos se trata de versiones primitivas que Lope corrigió y, a veces, rehizo totalmente. Por eso cualquier intento de edición crítica debe partir de las primeras ediciones y no de manuscritos de otras plumas que sólo nos sirven para acercarnos a versiones que el autor más tarde desechó.[12]

Como es bien sabido, Lope no tenía ningún reparo en plagiarse a sí mismo. Son varios los sonetos de las *Rimas* que aparecen tam-

---

[11] El temor de los poetas a ofrecer los versos sin acompañamiento seguía vivo años después. En el prólogo-dedicatoria de *La Cintia de Aranjuez* (1629) de Gabriel del Corral, amigo de Lope, leemos:

> todos los versos que contiene este volumen estavan escritos antes del intento; y para hazerlos tolerables los engarzé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados. [Corral: *CA*, 21]

[12] Esta es también la opinión de Sánchez Mariana [*MpSO* , 205]: «No vamos a detenernos a examinar la tradición manuscrita de Lope, ya que al haber impresiones contemporáneas los manuscritos desempeñan generalmente un papel secundario, pese a que se trata de uno de los autores que aparece con más frecuencia en los cancioneros colectivos».

bién en comedias. Adelantemos, sin perjuicio de una posterior discusión crítica, que las versiones dramáticas son en general anteriores a la publicación del poemario.

1.3. HISTORIA BIBLIOGRÁFICA

De las *Rimas* en sus diversos estadios de elaboración conocemos diez impresiones del siglo XVII:

A = *La hermosura de Angélica*, Madrid, 1602.[13]
B = *Rimas*, Sevilla, 1604.[14]
C = *La hermosura de Angélica*, Barcelona, 1604.
D = *Rimas*, Lisboa, 1605.
E = *Rimas de Lope de Vega, con el Arte nuevo*, Madrid, 1609.[15]
F = *Rimas de Lope de Vega, con el Arte nuevo*, Milán, 1611.
G = *Rimas de Lope de Vega, con el Arte nuevo*, Barcelona, 1612.
H = *Rimas de Lope de Vega, con el Arte nuevo*, Madrid, 1613.
I = *Rimas de Lope de Vega, con el Arte nuevo*, Madrid, 1621.
J = *Rimas de Lope de Vega, con el Arte nuevo*, Huesca, 1623.

Dos del XVIII:

K = *Segunda parte de las Rimas* (apócrifa), Lisboa, 1605, pero Madrid, hacia mediados del siglo XVIII.
L = *Obras sueltas*, IV, Madrid, 1776.

Y otras dos de nuestros días[16]:

N = *Rimas*, ed. de Gerardo Diego, Madrid, 1963.
P = *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, 1969.[17]

---

13 De los doscientos sonetos hay un facsímil en la colección «Oro viejo» [Lope: *Rds*].

14 También en «Oro viejo» disponemos del facsímil de la *Segunda parte* de esta edición [Lope: *SpR*].

15 Huntington publicó en 1903 un facsímil en dos preciosos tomitos, del que se imprimieron sólo doscientos ejemplares.

16 De estas ediciones modernas hay reimpresiones, que mantienen el mismo texto, aunque con distintos formatos y cambios en el prólogo.

17 Los impresos de las *Rimas* han sido descritos, con más o menos detalle, en estudios y bibliografías ya clásicos:

— Pedro Salvá y Mallén [*CBS*, I, 345, y II, 108-109] reseña las ediciones E, y A y C.

— Cayetano Alberto de La Barrera [*NbLV*, II, 88-91] se ocupa de A, C, que presenta como si se tratara de dos impresos distintos, D, K, H y J.

Estas ediciones revelan tres estadios fundamentales en la configuración de la obra, representados sustancialmente por las ediciones A, B y E:

A (Madrid, 1602): los doscientos sonetos precedidos y seguidos de los discursos literarios, que desaparecerán en las ediciones posteriores. Sigue esta disposición C (Barcelona, 1604). Los discursos se incluyen también en L (*Obras sueltas*), N (Diego) y P (Blecua), a pesar de que ninguna de ellas sigue el texto de A.

B (Sevilla, 1604): los doscientos sonetos y la *Segunda parte de las Rimas*: tres églogas, un diálogo, dos epístolas, *Descripción del Abadía*, dos romances, 37 epitafios y 4 sonetos. Sigue este texto D (Lisboa, 1605). La apócrifa de mediados del XVIII (K) copió los preliminares y el pie de imprenta de D, pero sólo incorporó el texto de la *Segunda parte*, con el *Arte nuevo*, que tomó de H (Madrid, 1613).

E (Madrid, 1609): los doscientos sonetos, la *Segunda partte* y *El arte nuevo de hazer comedias*, que se imprimió por vez pri-

---

— Cristóbal Pérez Pastor [*Bm*, II, núms. 826 y 1704] describe A y E; en el tomo III [nº 1804] alude a la edición de 1621 (I), aunque señala que no había visto ningún ejemplar de la misma.

— Juan Millé y Giménez [*AbLV*, núms. 23, 24, 36, 162] describe las ediciones A, B, E y L; alude a la edición de 1621 (I) y conjetura erróneamente que se trata de una equivocación de Pérez Pastor (nº 75).

— Antonio Palau y Dulcet [*Mlba*, XXV, 508-510] describe con cierto detalle las ediciones A, B y E, y de forma más sucinta, C, D, F, G, H, I, J y N.

— También se han ocupado de estas cuestiones los editores de la obra: Gerardo Diego y José Manuel Blecua.

— Clara Louise Penney [*PbHS*, 585-587] catalogó los ejemplares que se conservan en la Hispanic Society of America. Referencias de algunos ejemplares de las *Rimas* pueden encontrarse también en el *Catalogue géneral des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs* (tomo CCIV, col. 852) y en *The National Union Catalogue Pre 1956 Imprints* (vol. 631, pág. 479).

Últimamente, Maria Grazia Profeti [*Sb* y *Rptb*] ha reseñado y descrito nuevos ejemplares con el rigor que le es característico. En mi tesis de doctorado, de la que estas páginas son resumen, se describen con detalle todas las ediciones de las *Rimas* [Pedraza: *EeRL*].

> mera. Esta importante adición convirtió a E, pese a sus erratas, en el texto seguido por todos los impresores barrocos. De ella parten las ediciones madrileñas (H e I) y la de Milán (F), aunque esta tuvo en cuenta el texto de A. De F derivan la de Barcelona (G) y la de Huesca (J). De J partió Cerdá y Rico (L), y de Cerdá se deriva sustancialmente la de Diego (N), aunque dice seguir el texto de B. La edición de Blecua (P) se remonta a E, a través del facsímil publicado por Huntington (1903).[18]

Durante muchos años la historia editorial de las *Rimas* fue un misterio. Se conocía desde antiguo una primera edición de 1602, incluida en *La hermosura de Angélica con otras Rimas*. A este impreso alude Nicolás Antonio [*Bhn*, II, 78] cuando la cataloga con las siguientes palabras:

> *Segunda parte de las Rimas*. Matriti, 1602, in 8º.

La confusión o la perplejidad de los bibliógrafos posteriores [vid., por ejemplo, La Barrera: *NbLV*, I, 79] se deriva de que Nicolás Antonio, fiel al ejemplar que describía, llama *Segunda parte* a lo que en ediciones posteriores constituirá la *Primera parte*, es decir, los doscientos sonetos y los panegíricos y discursos que los acompañan.

En tiempos de La Barrera la primera edición conocida con las dos partes de las *Rimas* era la de Lisboa (1605); pero es evidente que se trata de una copia de otra anterior. La dedicatoria en verso dirigida a don Fernando Coutinho, está indudablemente escrita en Sevilla y su destinatario original no podía ser otro que don Juan de Arguijo:

> Aquí, donde sereno
> corre el Betis undoso [...]
> A vos, famoso hijo
> de las musas... (nº iii)

Estos indicios llevaron a La Barrera [*NbLV*, I, 81] a conjeturar la existencia de una primera edición sevillana que vería la luz «a fines de 1603 o principios de 1604». Como no hallaba ejemplares de ese impreso, dio crédito a otra hipótesis que hasta ahora no ha encon-

[18] En 7.1. describiremos con mayor detalle cada uno de los impresos y las relaciones que existen entre ellos, así como los manuscritos que hemos tenido en cuenta y los textos dramáticos en que aparecen poemas de las *Rimas*.

trado demostración. En una carta al duque de Sessa escrita en Toledo a 3 de setiembre de 1605 (La Barrera señala el día 6 como fecha) afirma Lope:

> Partíme luego a Toledo, donde [h]a pocos días que me dieron carta de Vex.ª y no muchos que yo hauía ympreso algunos escritos míos en vn libro que llaman *Rimas*... [Lope: *E*, III, nº 2]

El texto parece aludir a una impresión toledana de 1605 cuyo rastro se ha perdido; pero es muy probable que se trate de un mero *lapsus calami*, y el poeta se refiriera a la edición de Lisboa (1605), recién salida de las prensas en aquel momento, o a la de Sevilla, que corría por el mundo desde hacía un año.

La entonces fantasmal edición de Sevilla apareció por fin en la Biblioteca Comunale di Siena. El descubridor del raro ejemplar fue Antonio Restori [*BOLV*, 99-101], que dio noticia de su hallazgo en 1898. Esto aclaró en gran medida la cuestión bibliográfica. Tanto es así que el índice alfabético de la *Vida de Lope de Vega* de Rennert y Castro [*VLV*, 579] se permite remitir a la pág. 149, con estas palabras: «un problema bibliográfico resuelto».

Ciertamente el problema estaba resuelto en su aspecto externo; pero, como podrá comprobar el lector de nuestra edición crítica, hasta hoy nadie había analizado cuidadosamente el contenido de cada edición ni las había cotejado para restablecer el texto que presumiblemente preparó Lope para la imprenta.

2. ESTRUCTURA DEL CANCIONERO

2.1. UNIDAD Y DIVERSIDAD: EL CANCIONERO LOPESCO

La estructura y organización de las *Rimas* no ha dejado de sorprender a críticos y lectores modernos. El esfuerzo por encontrar un hilo conductor en ese maremágnum de poemas se acostumbra a saldar con el fracaso y el desconcierto. Las palabras de Gerardo Diego [pról. Lope: *R*, 11-12] al frente de su edición, son representativas de esta actitud:

> ...Lope, caprichoso y sin sentido del orden y la composición para las grandes dimensiones [...], mezcla en los tres libros de RIMAS las composiciones más diversas y las desordena del modo más inconstante, y podríamos añadir irresponsable, que cabe imaginar.

Externa y superficialmente, la estructura de las *Rimas* parece clara.[19] El poeta seleccionó en primer lugar doscientos sonetos. Esa primera parte, dedicada a Arguijo, presenta uniformidad métrica y un número redondo de composiciones (el que sean exactamente doscientos no es fruto del azar); tiene unos poemas prologales y otros que evidencian la clara intención de cerrar la serie.

Más tarde eligió una muestra significativa de las diversas formas métricas (estancias, tercetos, octavas, romances, redondillas...) y de los distintos géneros poéticos (églogas, epístolas, epitafios, textos descriptivos...) y constituyó la *Segunda parte*, dedicada a doña Ángela Vernegali.

Por último incluyó el *Arte nuevo de hacer comedias*, que desde el primer momento fue una parte independiente, tal y como se subraya en los rótulos de la portada: *Rimas [...] aora de nuevo añadidas. Con el arte nuevo de hazer comedias deste tiempo*.

Resulta patente que el volumen es decididamente misceláneo y que el poeta procedió por acumulación al sumar las tres partes que lo forman. Como veremos, incluso dentro de cada sección, el orden y sucesión de los poemas no responde a una concepción clara y definida, aunque existan determinados elementos estructuradores de los que hablaremos más tarde.

El concepto moderno de poemario, conjunto lírico que presenta una unidad temática y estilística e incluso una tensión dramática en su sucesión, es relativamente reciente. Los cancioneros renacentistas y barrocos se parecen más a antologías, donde el criterio de variedad tiene mayor peso que el de coherencia y unidad.[20]

Se ha hablado comúnmente de las *Rimas* como de un cancionero petrarquista. En efecto, nuestro volumen contiene una parte (los doscientos sonetos) que presenta, con ciertas salvedades, esa

---

[19] Sobre los criterios ordenadores de los poemarios lopescos, vid. el reciente e interesante estudio de Yolanda Novo [*RsLV*] en torno a la disposición y sentido de las *Rimas sacras*, y el artículo de Patricia E. Grieve [*PcLV*] que analiza las relaciones intertextuales y los paralelismos entre los sonetos estructuralmente significativos de las *Rimas* (núms. 1, 2, 100, 199 y 100) y de las *Rimas sacras* (núms. I, II, L, XCIX y C).

[20] Sólo excepcionalmente, en colecciones que constituyen en rigor un único poema, como las *Solíadas* de Félix Quixada Riquelme, la unidad temática y estilística se sobrepone a cualquier otro sistema de ordenación.

estructura; pero se han añadido otros elementos que poco o nada tienen que ver con ella.

El carácter fragmentario y misceláneo de cualquier cancionero petrarquista (no olvidemos el título del original petrarquesco: *Rerum vulgarium fragmenta*) se acentúa en Lope con el añadido de la *Segunda parte*, en la que el lirismo y la introspección ceden paso a otras manifestaciones más externas de la poesía, y con la tardía incorporación del *Arte nuevo*.

Con esta combinación de elementos se fija lo que podríamos llamar sin impropiedad *cancionero lopesco*, que se reiterará en colecciones sucesivas.

¿Qué confiere unidad a estos cancioneros? Sin duda la pertenencia a un tiempo, cronológico, anímico y artístico, determinado. Los libros de *rimas* lopescos (los siete que pueden colocarse bajo este rótulo[21]) son antologías de una época y acogen poemas que, a pesar de su diversidad temática y métrica, están presididos por las preocupaciones del momento, por el tono vital dominante y por la estilística que le da forma.

2.2. LOS DOSCIENTOS SONETOS: UN CANCIONERO PETRARQUISTA

Los doscientos sonetos fueron creados como una unidad cuyo modelo estructurador fue el *Canzoniere* de Petrarca y los muchos que escribieron sus seguidores españoles e italianos. Como ha dicho Cristóbal Cuevas [pról. Herrera: *Pcoc*, 29], el cancionero petrarquista se concibe «como la relación aparentemente histórica de un proceso amoroso que arranca del encuentro con la amada, y avanza dialécticamente en tensiones íntimas, provocadas por anécdotas que se fijan espacio-temporalmente en relación con acontecimientos no amorosos, a los que se hace referencia en determinados

21 Recuérdese que, además de los que llevan esa palabra en primer término, también debemos contar con *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621), *La Circe con otras rimas y prosas* (1624), *Triunfos divinos, con otras rimas sacras* (1625) y *Laurel de Apolo, con otras rimas* (1630). Si bien se observa, todos estos libros presentan la misma o similar estructura: un conjunto de poemas líricos, gran parte de ellos sonetos, seguidos o precedidos de textos narrativos, descriptivos, didácticos... El que la palabra *rimas* aparezca antes o después en el título depende sólo de que la parte eminentemente lírica (los sonetos) preceda o siga a la miscelánea o a los textos épicos o discursos que completan el libro [cf. Novo: *MRSO*].

momentos». Los *canzonieri* típicos se estructuran desde una dolorida memoria del pasado, que engendra la palinodia. Después se presenta la experiencia amorosa fragmentaria y desordenadamente, hasta desembocar en la invocación a lo divino, el equivalente a la canción «Vergine bella, che di sol vestita...» de Petrarca.

Así pues, estos *rerum vulgarium fragmenta* tienen como misión recoger la tensión íntima del amor, sus contradicciones y, a través del desengaño, la superación de ese estadio conflictivo y el deseo de purificación y sublimación. El cuerpo del *canzoniere* está conformado por la sustancia autobiográfica.[22] Como ha dicho Hugo Friedrich [*Eli*, I, 168]:

> A questa coerenza psicologica corrisponde la disposizione delle singole poesie. Non si tratta certo di un ordine riguroso, che anzi è rotto da poesia che descrivono situizioni anteriori, nella prima parte anche da testi politici, e mascherato nel «disordine artistica» che il Petrarca stesso più volte indicò come principio compositivo. Eppure quest'ordine nascosto è stato sempre intuito dai lettori che hanno il senso simbolico.

En ningún caso se pretende presentar o mantener una secuencia cronológica o una trama argumental, si no es a grandes trazos, como la división petrarquesca «in vita di madonna Laura» (núms.1-263) e «in morte» (núms. 264- final).

Quizá esa ordenación que, como se reconoce comúnmente, impide localizar los verdaderos núcleos temáticos, pueda obedecer a que en la conciencia del amante arrepentido toda la vida amorosa está presente y activa y, por tanto, no es necesario ni aun pertinente un escrupuloso respeto a la cronología. Además, la serie amorosa se interrumpe con poemas de carácter político, histórico, panegírico...[23]

---

22 La realidad de esta autobiografía o su carácter fictivo o simbólico fue discutida desde la aparición de la obra de Petrarca [cf. Prieto: *Dacp*, 403-405].

23 Petrarca rompe la cadena de reflexiones amorosas en el poema 10 del *Canzoniere* e inicia la serie de los temas políticos con un soneto («Gloriosa columna in cui s'appoggia...») dedicado a Stefano Colonna, para volver enseguida a la temática amorosa: «Lassare il velo o per sole o per ombre...» [Petrarca: *C*, nº 11]. En Herrera, sin duda el modelo más próximo a Lope, encontramos la misma situación. *Algunas obras*... se inicia con la obligada palinodia y reflexión sobre los tormentos y tormentas del amor; pero ya el poema IX, el soneto «Esta desnuda playa, esta llanura...», trata sobre un hecho histórico distante en el tiempo: la resistencia y muerte de un destacamento español que combatió en Castelnovo (Bosnia) a Barbarroja en 1539.

El cancionero petrarquista tiene unos vectores que dan sentido al conjunto, unos puntos en que se atiranta la secuencia narrativa de los amores del poeta. Casi en todos ellos encontraremos el soneto-prólogo en el que el autor habla «a los que escuchan...» («Voi ch'ascoltate in rime sparze il suono...») y se propone como ejemplo de los estragos del amor a los incautos lectores.

En las *Rimas* este soneto-prólogo se desdobla en dos que, como señaló Rozas [*PAsp*, 68], no se ciñen a ninguno de los grandes modelos que siguieron los petrarquistas españoles: Petrarca y Ausias March. A pesar de que su concepción y estructura difiere de estos tipos clásicos, no faltan ecos literales del *Canzoniere* [vid. Randel: *Pllp*, 223, y notas al poema en nuestra edición].

El primer soneto de las *Rimas* (el auténtico prólogo) no está dirigido a los lectores, sino a los propios versos:

> Versos de amor, concetos esparcidos...

Como ha señalado Erdman [*LVAl*, 755], más que una admonición moral, es una *ars poetica* en la que, a su entender, se ponen en juego dos nociones contrapuestas: el arte como expresión vivencial («versos de amor») y como construcción estética («concetos esparcidos»). Parece, no obstante, que el autor considera de mayor importancia la experiencia amorosa. En ese suceder íntimo está el origen de sus versos; por eso han nacido esclavos de la pasión: «con más dolor que libertad nacidos» (v. 4).

Los versos que siguen aluden a la vida cotidiana, externa, de Lope como autor literario de carne y hueso, a vueltas con textos olvidados en el tráfago del existir y recuperados a través de copias más o menos alteradas. Aprovecha para reiterar la vinculación paterno-filial[24] entre el poeta y los versos, y ponderar la emoción del reencuentro, de la anagnórisis, tras la peregrinación manuscrita de los poemas.

El primer terceto alude a los conceptuosos recovecos de la pasión, a sus contradicciones y a los anhelos ascendentes del amante:

> pues que le hurtáis el Laberinto a Creta,
> a Dédalo los altos pensamientos,
> la furia al mar, las llamas al abismo... (nº 1, vs. 9-11)

24 Obsérvese que la única palabra significativa que se repite en el soneto es *engendrados* (vs. 2 y 7).

Está claro que, en primera instancia, ese metafórico laberinto que se cita es imagen del devenir vital, que en Lope era ciertamente intrincado y confuso; pero no conviene olvidar que son los versos y no el poeta quienes arrebatan el laberinto a la mítica Creta porque en su estructura y conformación se mezclan en confusa armonía temas y motivos, cárceles de pasión y altas aspiraciones, asuntos amorosos y cantos heroicos. El lector está indirectamente advertido de que va a entrar en una estructura donde no va a resultar fácil encontrar la clave que permita entender la sucesión y alternancia de los elementos constituyentes.

El poeta subraya, como señala Erdman [*LVAl*, 754], su papel en la configuración intelectual o estética del poemario. Como Dédalo, construye en sus versos la imagen de una cárcel, sin barreras ni cerrojos, de la que sólo se puede salir elevándose temerariamente por encima de ella. Así pues —y enlazamos con el último terceto—, si la amada (Lucinda, tópicamente «aquel áspid hermoso») rechaza el ofrecimiento lírico de su pasión, los versos tendrán que abandonar el mundo de la realidad biográfica para vivir en el de la imaginación, que es su verdadero destino:

si aquel áspid hermoso no os aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos:
descansaréis en vuestro centro mismo. (nº 1, vs. 12-14)[25]

En verdad se trata de un soneto-prólogo original, que no sigue las pautas preestablecidas. No se ocupa tanto del poeta y su convulsa experiencia erótica, cuanto de su expresión y de la vida de su obra poética. Como hemos dicho, no se trata de una reflexión moral sino literaria.

El segundo soneto-prólogo se ciñe más a los códigos fijados por la tradición. Es una recapitulación de la vida pasada, del tiempo consagrado —¿erróneamente?— al amor, a sus pompas y a sus glorias, una auténtica palinodia que, sin embargo, se cierra con una nota de optimismo y confianza en la propia voluntad que no es frecuente en los *canzonieri:*

---

[25] Una interpretación similar de este último terceto puede verse en Daniel L. Heiple [*LAp*, 117-118]. Randel [*Pllp*] ofrece otro comentario de interés y señala que los versos quedarán suspensos en el aire entre el emisor y el receptor. Vid. notas al poema en nuestra edición.

> Mas consolarse puede mi disgusto,
> que es el desseo del remedio indicio,
> y el remedio de amor querer vencelle. (nº 2, vs. 12-14)

En la superficie este soneto es un elemento esencial para cumplir con la tradición petrarquista. Con la renuncia se abriría esa «historia de un alma sigular en su proceso de salvación a través de los símbolos del amor y la belleza» que es todo *canzoniere* [Macrí: *FH*, 478]. Los poetas de la escuela no necesitaban estar enamorados de verdad; les bastaba haber entrevisto los despeñaderos del amor, porque justamente la esencia de sus poemarios es el rechazo, o mejor, la superación de esa pasión malsana. Desde esta perspectiva deben entenderse las palabras de Rozas [*PAsp*, 68]:

> Inútil buscar, en lo fundamental, una tradición para los amores de Lope. A pesar de las muchas fuentes petrarquistas que en su obra se han encontrado, el Fénix, como Góngora, como Quevedo, acaba con el petrarquismo. [...] porque lleva toda la rica psicología de Petrarca y sus seguidores en su propia experiencia. En él la vivencia puede tanto como la lectura. [...] Al lado de los sonetos a Lucinda y del *Cerrar podrá mis ojos*, ¿cómo tomarse en serio el petrarquismo?[26]

Aquí reside la esencial paradoja de las *Rimas*. Lope acata religiosamente en cuanto puede los pasos y motivos de esos «fictivos diarios sentimentales» en los que «el escritor habla *como si* estuviera enamorado» [Cuevas, pról. Herrera: *Pcoc*, 27], para cantar una pasión real y sustantiva, terrenal y carnal, que no es sólo trampolín

---

26 Esto no es obstáculo para que Lope se sintiera adscrito, enraizado en esa tradición y se la tomara, al menos en 1602, muy en serio. Incluso en la última época de su vida, cuando se lanza a la espléndida parodia del petrarquismo —y de sí mismo— en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, no encontramos un ejercicio antipetrarquista sino, al contrario, una «cariñosa complacencia en su instrumental literario», como ya señaló Amado Alonso [*Mfp*, 144]. La devoción por los grandes modelos de la escuela le acompañó hasta la muerte y está viva en las burlas y veras burguillescas [vid. Pedraza: *DbRB* y *PpRB*]. No acabamos de ver clara la sugerente hipótesis de Paoli [*RLV*], que detecta en las *Rimas* una sutil, irónica y corrosiva crítica del petrarquismo. Creemos que el estudioso italiano presta excesiva atención a sonetos de un exacerbado conceptismo (núms. 59, 158, 72, 125, 88...), que, en efecto, anuncian la estética de Burguillos y dan la vuelta al sacralizado mundo del petrarquismo. Pero en 1602 estos textos representan una parte minúscula del *canzoniere* consagrado a Lucinda.

para elevarse a superiores esencias[27]. Y no tardan, claro está, en aflorar las contradicciones.

Los dos poemas prologales consagran todo el cancionero como un examen de conciencia vertebrado en torno a la experiencia erótica. Es tradicional que en este tipo de poemarios sea un único y fundamental amor el que ilumine todo el proceso vital del creador. Tal el caso de *La vita nuova* de Dante con Beatrice como epicentro, el *Canzoniere* de Petrarca con Laura o el de Garcilaso con Elisa. Lope debió de iniciar la preparación del volumen con la misma intención. No hay sino observar que, tras dos sonetos-prólogo, siguen doce poemas dedicados específicamente a Lucinda o a circunstancias conexas con estas relaciones. En los versos preliminares de la edición de 1602, Lope imprimirá a nombre de su amada un soneto en cuyo verso 12 se pretende definir la sustancia argumental de las *Rima* :

Por ellos [los versos] corra mi memoria asida... (nº xiii)

Pero la vida sentimental de Lope fue demasiado agitada para admitir una polarización tan clara y definida. Como su admirado Camões [*Rac*, nº 99], nuestro poeta podría decir: «Que ardesse num só fogo, não queria / o Céu...». Así, en el poema 29 ya deja aparecer, aunque veladamente, el gran amor de su juventud: Elena Osorio. Las tormentosas vicisitudes de estas relaciones, de ingrata pero imborrable memoria, salpicarán los doscientos sonetos formalmente consagrados a Lucinda.

Es conveniente recordar que la distinción entre las series de Lucinda y Filis se establece a través del conocimiento de la biografía del autor. No hay en todo el poemario ni un solo soneto expresamente dedicado a Elena[28], aunque sí abundan las alusiones.

---

27 Incluso cuando en *La Circe* aspira a vestir de platonismo sus amores con Marta de Nevares, por debajo de la retórica idealizante se adivinan los latidos de una auténtica pasión, tan bella y sucintamente expresada en sus cartas a Sessa: «yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer» [Lope: *E*, III, nº 311].

28 El nombre poético de *Filis* (en su forma *Fili*, por necesidad métrica) sólo aparece una vez en las *Rimas*, en el soneto 115:

que si haze Fili en Géminis solsticio,
no escapa mi zenith de Capricorno.

La Elena troyana, trasposición mítica de la amante de Lope, sí surge con cierta frecuencia.

Como puede verse en la edición crítica, los textos que sabemos estuvieron originariamente dedicados a Filis (sonetos 7 y 8, por ejemplo) han sido cuidadosamente retocados para ofrendarlos en el altar de Lucinda.

Aunque la biografía erótica de Lope tiene poco que ver con la del morigerado Herrera o con la de Petrarca, la voluntad de imitar a sus modelos o su ocasional arrobamiento con Micaela de Luján lo llevan a suprimir citas patentes de otras amadas[29], aunque no alusiones o referencias. Se trata de un compromiso entre la tradición literaria, la situación anímica del poeta en el momento de publicar la obra y la convulsa memoria del pasado casi inmediato.

El eje central del cancionero cumplirá con los elementos esenciales del ritual petrarquista. En uno de los primeros sonetos (en Petrarca el 3; en Lope el 4) se datará el encuentro de los amantes a través del calendario religioso. Lope fija la fecha mágica de la víspera de la Asunción.[30] En fiel calco del soneto petrarquesco, el segundo cuarteto está dedicado a retratar la edad en que se produjo el asalto del amor, época de inadvertencia y aturdimiento en que el apetito dominaba todo el ser del poeta.

Con este encuentro empiezan los contradictorios efectos del amor, que abrasa el corazón al encontrar unos ojos «que con verme morir descanso en ellos» (nº 4, v. 14).

Las alternancias de esas relaciones —contrastes reales o pertenecientes al tópico literario— se plasmarán en los sonetos que siguen. Como conjunto, estos poemas vienen a ser una suerte de diario poético que se presenta fragmentado. En el soneto de Lucinda que ya hemos citado, parece incluso que el poeta aspiraba a registrar con cierto rigor cronológico el discurrir de sus amores. Los versos son los paralelos que miden el paso del sol erótico:

> ¡O clara luz de amor que el yelo inflama!,
> su curso el tiempo en estos versos mida;
> sirvan de paralelos a su llama. (nº xiii)

---

29 Las posibles alusiones a Isabel de Urbina son siempre *in morte* y no excesivamente apasionadas. La infeliz Juana de Guardo, casada a la sazón con el poeta, sólo proyecta una negra sombra de carcelera que le impide volar con libertad.

30 Lope recordará en otros textos la víspera de la Asunción, con claras reminiscencias mágicas y religiosas [vid. Pedraza, pról. Lope: *Peribáñez*, 60-62].

Pero el texto, de acuerdo con sus modelos, no respeta la secuencia temporal ni la unidad temática. Los poemas son, en efecto, *rime sparze, concetos esparcidos* que llegan y se instalan en el volumen, arracimados, tal y como se encontraban en los manuscritos. Después los errores de los impresores, corregidos en nuestra edición, separarían poemas que sin duda nacieron juntos y se conservaron unidos. Así ocurre, por ejemplo, con los sonetos 51 («Árdese Troya y sube el humor escuro...») y 52 («Entre aquestas colunas abrasadas...»), que en las ediciones posteriores a la de Sevilla (1604) quedan separados.

Ya el soneto 15 se aparta de la temática amorosa e introduce un asunto histórico: *A la batalla de África*. En lo sucesivo, sin orden aparente, el cancionero va mezclando poemas que celebran acontecimientos cortesanos, lisonjean a magnates del momento, recrean estampas mitológicas y bíblicas o proponen reflexiones morales o galantes a otras damas que no parece posible identificar con Lucinda.

La más elemental e imperfecta clasificación temática nos revelará que, como Cervantes en sus *Ejemplares*, Lope en sus *Rimas* se proponía poner en la plaza de la república una mesa de trucos donde el lector fuera encontrando sucesivamente incitaciones diversas.

Como observará el lector que se aventure en la selva de los doscientos sonetos, las series temáticas saltan dentro del poemario y se entremezclan de un modo que no puede considerarse fortuito. Obsérvese, a título de ejemplo, el conjunto de sonetos numerados del 15 al 29. En tan reducido grupo se alternan textos de carácter histórico (15 y 24), panegírico (17), mitológico (18), moral (20 y 25), ¿galante? (22), fúnebre (28), de descripción de las penas y peligros del amor (19, 23 y 27), dedicados a Lucinda (16, 21 y 26) y alusivos a la ruptura con Elena Osorio (29). Esta cuidada miscelánea constituye la esencia del cancionero petrarquista, aunque al lector y crítico moderno, formado en moldes románticos, pueda parecerle la mayor «inconsciencia e irresponsabilidad». Incluso dentro de las series en torno a los amores del poeta, cada soneto es un punto aislado del discurrir afectivo y no mantiene una relación argumental con los que le preceden o siguen.

Es inexacto hablar del *canzoniere de Lucinda* para aludir al grupo de sonetos que la citan o se refieren a ella. Un *canzoniere*

es, por esencia y definición, un conjunto misceláneo en el que los amores del poeta se ponen en un mismo plano con los grandes hechos históricos, los ejemplos de la antigüedad y la mitología, las reflexiones morales, los fastos cortesanos...

El entramado amoroso amalgama el conjunto y aporta los puntos de apoyo ya señalados: prólogo, palinodia, encuentro... Todo *canzoniere*, y nuestras *Rimas* también, se cierra con una reflexión moral y una invocación a la divinidad. Los últimos sonetos (*A la muerte* y *Alfa y Omega Jeová*) tienen esa misión de broche. Si en la palinodia inicial Lope se presentaba como un joven («Cuando imagino de *mis breves días*...») tempranamente encanecido, más por las penas que por la edad, ahora ya es un varón entrado en años: «mi vida excede ya la de Lamec» (nº 200).

No parece que puedan aplicarse a las *Rimas* las palabras de Cabello Porras [*Ccp*, 18]:

> ...los modelos de cancionero barroco se caracterizarán por resolver equilibradamente la tensión *fragmenta / exemplum*. El contenido monitorio de este actúa en un sentido integrador, apartado de toda superposición artificial y forzada al texto. La conciencia subjetiva del deseo de arribar a la *retractatio* final tiene un desarrollo argumental en la obra, además de una explícita motivación. Alcanzamos, con ello, un estadio donde la unidad estructurante deviene en principio fusionador de la variedad y el desorden.

Según la idea de Cabello Porras, nuestras *Rimas* constituirían un cancionero manierista en el que ese principio fusionador no actúa con la fuerza necesaria.

Son, además, como *Algunas obras de Fernando de Herrera*, un semicancionero. Faltan en ellas los poemas *in morte*, que nunca llegarían a escribirse. Las vicisitudes biográficas no darían ocasión al poeta de seguir las huellas veneradas de Petrarca y Garcilaso, aunque quizá pueda considerarse que las *Rimas sacras* forman la segunda parte del cancionero, en la que cobra pleno sentido y trascendencia la palinodia que se anuncia formalmente en las *Rimas* de 1602.

3. Quien lo probó lo sabe: el concepto del amor

3.1. Lo fingido verdadero

En la concepción poética del Fénix, el amor engendra la poesía. Al frente de la primera edición de los doscientos sonetos dirá:

> Este poema no es heroico ni épico [...] Basta que le venga bien lo que dixo Tulio de Anacreonte: que *tota poesis amatoria est.* (nº i, líns. 6-8)[31]

Lope se encariñó con esa expresión ciceroniana y la repitió siempre que el asunto lírico o la situación dramática le dio pie para ello.[32] En las *Rimas* el sentimiento amoroso y su expresión literaria parecen *todo uno.* Nos podemos preguntar si la pasión de Lope, como la del protagonista de *Porfiar hasta morir,* «es para sólo el efeto / de escribir» [Lope: *Ce*, IV, 110].[33] La respuesta la hallaremos en el famoso soneto «Belleza singular, ingenio raro...», cuyo verso final pide a Lucinda: «dame a escrevir como a penar sujeto» (nº 155).

El epistolario parece confirmarnos cuánto hay de asunto literario en los amores del poeta:

> ...no me han hallado otra passión viziosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiseñores, tengo más voz que carne.
>
> [Lope: *E*, III, nº 263]

En verdad, voz y carne se aúnan en Lope y se espolean mutuamente. A menudo el autor confunde una y otra. Convierte su biografía en creación literaria, al tiempo que actúa en la vida real de acuerdo con los modelos que le ofrecían los libros y la creación poética popular [cf. Pedraza, pról. Lope: *Rds*, 22-24]. Esta interferen-

31 El texto parece aludir a la *Arcadia*, de la que se ha hablado en la frase precedente; pero es perfectamente aplicable a las *Rimas* y otras obras del autor.

32 Vuelve a aparecer en *La corona merecida* [*Teatro antiguo*, V, 49], *La Dorotea* [Lope: *D*, acto IV, esc. i, pág. 297], *Las bizarrías de Belisa* (vs. 837-840), etc.

33 Vid. Dagenais [*IfcL* y *ApcL*], que afirma: «¿Es posible que tengamos que ver el amor en la poesía lírica no sólo como tema poético, sino también como un estado de conciencia elevada, que los poetas de aquellas épocas, y entre ellos Lope de Vega, intentaron alcanzar para aumentar su propio poder creador?» [*ApcL*, 234].

cia de la literatura en la vida y amores del poeta nos obliga a matizar la interpretación radicalmente biográfica de sus versos, que ha dominado un amplio sector de los estudios lopistas.

Como se han esforzado en demostrar, desde distintas perspectivas, García Berrio [*Lttl*, *CtsL* y *Pdtt*] y Pozuelo [*LplQ*], el conjunto de la lírica amorosa del Siglo de Oro se nutre de una cultura tópica común. El poeta no aspira a romper con los moldes de las generaciones precedentes; su deseo, por el contrario, es «registrar su lengua en el tratamiento repetitivo de los tópicos de sus maestros» [Pozuelo: *LpaQ*, 13].

Uno de esos tópicos es «la invariable identificación del enamorado con el poeta, lo que viene a consagrar la coincidencia entre *sujeto de la enunciación* y *sujeto del enunciado*», tal y como ha propuesto García Berrio [*Epsa*, 61-75], que distingue entre «los forzados casos frecuentes de *autobiografismo*» y los «de identificación biográfica». Los primeros se valen de una técnica: hablan en primera persona, pero no hay por qué suponer que están expresando sentimientos propios en sus versos. Un ejemplo señero es el del frío y cerebral Góngora, que ha de pagar su tributo al tópico y fingirse el amante, el enamorado que, al parecer, nunca fue. Caso más extremo —recordado certeramente por García Berrio— es el de sor Juana Inés de la Cruz, cuyos versos de amor a una dama son tan convencionales e imitativos, están tan alejados de su experiencia como sus comedias, cuya acción se desarrolla en ciudades españolas que nunca pisó.

Frente a estos ejercicios de estilo, apunta García Berrio el caso de tres poetas —Lope, en primer lugar, Garcilaso y Herrera— en los que se produce identificación biográfica con el yo poético. Ya se ha señalado, no obstante, cuán dudosa es la sinceridad de los poetas petrarquistas, sumidos en esa esfera de amores imposibles que probablemente no pasarían de gentilezas cortesanas y de excusas para escribir [cf. Cuevas, pról. Herrera: *Pcoc*, 19-38] .

El apelar a la experiencia propia y del interlocutor para dar fuerza a las afirmaciones es expediente viejo de los manuales de predicadores. Petrarca en el soneto I apela al lector «chi per prova intenda amore». Pero no basta esta declaración de parte para aceptar que, en efecto, el poeta ha sentido las inquietudes y desasosiegos de la experiencia erótica.

Como apunta García Berrio [*Epsa*, 68-74], el soneto amoroso del Siglo de Oro se presenta como un pequeño drama en el que el autor se convierte en actor, declamador de un monólogo cuyo «actante objeto o término», cuyo tácito destinatario es la dama. En ocasiones se introduce un «actante suplementario» (el confidente) y existe un «escenario de la acción lírica». No es extraño que tantos sonetos de las *Rimas* (dieciocho conocidos, pero es probable que existan más) hayan saltado del mundo lírico al dramático y viceversa. La voz del galán de la comedia no difiere de la que oímos cuando el autor habla o finge hablar en nombre propio. ¿Dónde acaba la ficción teatral o dónde empieza la subjetiva ficción lírica?

En uno de esos sonetos que anduvieron sobre las tablas de los corrales (el nº 56, incluido en *Los palacios de Galiana*) oímos a un personaje enumerar las penas infernales, compararlas con los celos y, en ceñida imitación del verso petrarquesco, remitirse a la realidad extraliteraria, vivencial, para confirmar la exactitud de sus palabras. Los tormentos de las Danaides, Tántalo, Ixión, Sísifo y Prometeo

> terribles penas son, mas de improviso
> ver su amante en los braços de otra dama
> si son mayores, quien lo vio lo diga. (el nº 56, var.)

A Lope le bastará cambiar el sexo de los participantes («ver otro amante en braços de su dama») para adueñarse de los sentimientos de su personaje y para que ese brioso cierre del monólogo teatral se trasforme en una viva y directa apelación al lector.

El mismo recurso de abolengo petrarquesco, pero ya con la impronta nerviosa, gallarda de Lope, cierra la más conocida definición del amor escrita en español. Se trata del verso 14 del soneto 126 de las *Rimas*. Tras el cúmulo de contrarios llega la certificación incontestable, sellada —diríamos— por la sangre del poeta: «esto es amor: quien lo provó lo sabe».

De los petrarquistas Lope es probablemente el que con mayor rotundidad ofrece su existir como comprobante de la coincidencia entre las definiciones literarias del amor y la realidad vivencial. Pero —no conviene olvidarlo— ese rasgo es común al sonetista lírico y al dramático que recrea los sentimientos de otros galanes.[34]

---

[34] Este es uno de los argumentos que emplea Paoli [*RLV*, 104] para negar, frente a otros críticos, que la inserción de la experiencia íntima en la poética de Lope baste a desautomatizar los tópicos heredados del petrarquismo.

De aquí nace la perplejidad de Dámaso Alonso [*Pe*, 424-425] al comentar el soneto 133 («Ya no quiero más que sólo amaros...»), que aparece en boca de don Jorge, uno de los lujuriosos *Comendadores de Córdoba*, y más tarde en las *Rimas* dedicado a Lucinda. Autor y personaje, en este como en otros casos, parecen coincidir en sus sentimientos. Esta circunstancia genera un vaivén de opiniones críticas. Por eso leemos en un punto del estudio citado: «cuando nos acercamos a la poesía de Lope, a una buena parte de su poesía, notamos ese tono nuevo [...] Es una sensación de sinceridad y de verdad, vivida, realísima» [*Pe*, 422]. Y sólo dos páginas después el mismo autor se pregunta si el poeta juega con su propia pasión.

Quizá convenga recordar aquí y ampliar el alcance de lo que ya anotó sagazmente Vossler [*LVt*, 179]:

> [Lope] tiene la más pura y personal vibración allí donde se hace oír, no por propia persona o en asunto propio, sino donde el poeta habla como personaje ficticio o en guisa de máscara.

En las *Rimas* vemos a Lope encantado con su papel de poeta petrarquista y, en consecuencia, con el del enamorado, según los cánones marcados por la escuela. La sujeción a la cultura tópica es real y sincera. Pero su rica y variada experiencia erótica desborda las fórmulas prefijadas. Así, siendo el poeta más fiel y apegado a los modelos, es el que con más frecuencia se sale de los cauces y poetiza asuntos poco tratados o infrecuentes dentro de la tradición [cf. García Berrio: *Epsa*, 67].

La interacción es clara. Lope aspira a contaminar su vida con las imágenes y figuras de los mínimos dramas poéticos que son los sonetos petrarquistas. De rebote, su biografía amorosa (tan alejada de la convención establecida) rompía involuntariamente los moldes venerados. Como el San Ginés de su comedia, venía a fundir la realidad y la ficción, y convertía lo fingido en verdadero.

3.2. AMOR EST...

Como ha dicho Cristóbal Cuevas [pról. Herrera: *Pcoc*, 27], los cancioneros petrarquistas no son «expresión de una pasión avasalladora, sino de una filosofía del amor». Con las *Rimas* de Lope en la mano habría que matizar esta expresión, pero no dejaría de ser cierto que la reflexión sobre el amor constituye una de las esencias

de este poemario. Bajando al terreno biográfico, podría decirse que el Fénix, además de estar enamorado de sus amantes, estaba enamorado de la experiencia erótica en sí misma y sumamente orgulloso de su conocimiento y destreza en este arte:

> yo soy con el amor que todos aman,
> instrumento, pintura, joya, espada,
> más afinado, porque soy más diestro. (nº 110)

Aunque no se propusiera trazar una sistemática filosofía del amor, es lógico que intentara contestar una y otra vez a la cuestión que formuló Andreas Capellanus al iniciar su *De amore*: «Est igitur primo videre, quid sit amor, et unde dicatur amor, et quis sit effectus amoris...».

Lope dio en innumerables ocasiones respuesta a esta pregunta.[35] Parte de la larga tradición que se remonta a los autores clásicos, pasa por los cancioneros trovadorescos y desemboca en el petrarquismo. Para la poesía moderna la expresión lírica de los efectos paradójicos del amor fue codificada, como tantas otras cosas, por Petrarca. El soneto 134 del *Canzoniere* («Pace non trovo et non ò da far guerra...») viene siendo considerado la matriz de tantos otros como se compusieron en el Renacimiento y el Barroco. El mismo poeta sentenciaría en lengua latina los más relevantes oxímoros barajados en todas las definiciones:

> Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucudum supplicium, blanda mors.
> [Petrarca: *Ruf*, I, 69]

De estos contradictorios sintagmas formados por sustantivos y adjetivos, el propio Petrarca [*C*, nº 224] pasaría, siguiendo modelos clásicos como Propercio, a emplear dentro del *Canzionere* infinitivos en función sustantiva [cf. König: *LuI*, 86-89 y 99]. Como explicó Glaser [*Ehp*, 99], el empleo del infinitivo se justificaría «porque la condición general y no específica de esa forma del verbo se adapta mejor al carácter universal del proceso psíquico que se describe».

Estos moldes los encontraremos también en las definiciones que Lope nos da del amor. La más célebre de ellas (el nº 126: «Desmayarse, atreverse, estar furioso...») es una depurada recolec-

---

[35] De ello se jactará al final de sus días en la *Égloga a Claudio*:

> ¿a quién [se deben] tantas
> de zelos y de amor difiniciones? [Lope: *VP*, fol. 99 r.]

ción de los procedimientos del petrarquismo: larga enumeración de infinitivos contrastantes; pero en ella los elementos definidores se anteponen a lo definido, en contra de lo que es habitual. Incluso en el que presumiblemente pudo ser su modelo más inmediato, el soneto de Camões «Amor é um fogo que arde sem se ver...», encontramos este resabio escolástico: *Amor est*... Lope comprendió que existía una profunda contradicción entre lo que deseaba expresar (la irracional turbamulta de sentimientos encontrados) y el rigor lógico con que se abordaba comúnmente la descripción: «Est amor...». Lo que encontramos en su soneto es la impresión inmediata, un torbellino de actitudes contrarias acumuladas vertiginosamente por efecto del asíndeton:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo... (nº 126)

Da la impresión de que Lope no está definiendo, sino anotando pulsiones sucesivas del ánimo. El poema tiene un ritmo violento y pasional que está en las antípodas del aire reflexivo de los textos de Petrarca, Camões o Quevedo que tratan del mismo asunto.

El soneto de Lope, tan enraizado en la tradición, es al mismo tiempo profundamente novedoso y personal. Obsérvese que en ningún caso recurre a la paradoja o al oxímoron. En sus versos se acumulan elementos contrarios, antitéticos, no contradictorios. Son contrastes verosímiles en el alma del amante. En un régimen de ducha escocesa, pasa violentamente del calor al frío, del desmayo al atrevimiento, de la aspereza a la ternura; recela o confía, según soplan los vientos del amor. Y se engaña: toma veneno creyéndolo delicioso licor e imagina que la felicidad extrema puede alcanzarse en una relación conflictiva y desasosegante, infernal en suma. En Quevedo, en Petrarca, en Herrera el amor es un concepto fijado intemporalmente en un oxímoron; en Lope es una experiencia que sólo tiene realidad en el fluir sucesivo del tiempo.

A pesar de las apariencias, «Desmayarse, atreverse, estar furioso...» presenta una estructura sumamente compleja. Aquí se cumple una vez más el principio lopesco de «escuro el borrador y el verso claro». Los contrarios se multiplican, alternan las antítesis simples, de dos miembros claramente contrapuestos, con otras en que se añade un tercer elemento que enriquece la perspectiva, y varía el ritmo del soneto.

Lope ha llevado al extremo el uso de infinitivos. En los demás poetas esta forma se alterna con sustantivos abstractos o metafóricos. Nuestro soneto es pura acción; es más dramático o, si se quiere, más gesticulante. El arrebatado desasosiego está plasmado con indudable pericia. Tras amontonar infinitivos que no llegan a formar oración a lo largo de trece versos, en el último yuxtapone seca, violentamente dos oraciones. El poeta no da pie para la contestación. En la primera asevera escuetamente: «esto (los 11 infinitivos y los 23 adjetivos que constituían los predicados de las proposiciones precedentes) es amor». Obsérvese que la estructura oracional ha invertido también el orden de los elementos. Aparece antes el predicado lógico (*esto*) que el sujeto (*amor*). Primero la realidad empírica que el poeta tiene ante los sentidos; después la palabra-concepto que la nombra.[36]

En el segundo hemistiquio del último endecasílabo aparece una suerte de rúbrica personal que pocos petrarquistas podrían suscribir con tanta propiedad: «quien lo provó lo sabe».

También se sustenta sobre la observación del amante apasionado que fue Lope el soneto 160. Enumera igualmente por medio de infinitivos y, en los primeros versos, a través de la condicional *si*, los actos que excitan y prenden al enamorado:

> Esto de *imaginar si* está en su casa,
> *si* salió, *si* la hablaron, *si* fue vista...

Y en contraposición a todos estos gustosos incidentes del amor, la evidencia de la ofensa (probablemente inspirada en sus relaciones con Elena Osorio) que enfría y aparta al amante.

Pero sin duda son las contradicciones del amor lo que más atrae al lirismo petrarquista y a Lope en particular. En alguna ocasión recurre al oxímoron. El amor es «airado temeroso, humilde vencedor, niño gigante, traidor leal, cuerdo loco...» (nº 79); «luz de la noche, escuridad del día...» (nº 145), que «en efeto, aborreces lo que quieres» (nº

---

36 Mary Gaylord Randel [*Pllp*, 233] señala, al comentar el soneto 7 de las *Rimas*, la tendencia lopesca a convertir los tópicos literarios en algo real y palpable, existente en la cronología vivida del poeta: «*Éstos* los sauces son, *ésta* la fuente...», «*esto* es amor». La fuerza de los deícticos para instalar la palabra en el tiempo es fundamental, como observa Antonio Machado [*Prc*, I, 700; vid. Smith: *Wm*, 2-77, y Carreño: *Arao*, 74].

46)... A veces el poeta se contenta con subrayar su carácter voluble, cambiante: «Luna que, porque crece, mengua luego» (nº 46), o curiosamente: «siendo claro sol, menguas y creces» (nº 171).

Casi todas las definiciones del amor son, en realidad, dicterios contra el mismo: «eres hijo del tiempo y de la muerte», «eres monstro engendrado de la tierra» (nº 145); «fingido amigo, en las lisonjas tierno» (nº 182), «destierro de la paz y del sosiego» (nº 46)...

La imagen del amor, personificada en el dios pagano, es algo que surge una y otra vez en los versos de Lope, empeñado en contradecir los tópicos heredados, en negar la simbología trasmitida por el Renacimiento y fijada canónicamente por León Hebreo [*Da*, 276]:

> Lo representan niño porque el amor siempre crece y es desenfrenado, como lo son los niños; lo pintan desnudo porque no se puede ocultar ni disimular; ciego, porque no es capaz de ver razón alguna en contrario, pues la pasión le ciega; lo representan alado porque es muy veloz, ya que el amante vuela con el pensamiento, siempre está con la persona amada y vive en ella...

Lope se planta ante esta tradición tópica y la contradice en los sonetos 89, 141 y 145. Trae el mito del dios Amor a un plano humano, próximo, cotidiano: lo tilda de defraudador (núms. 103 y 141), lo convierte en un niño lloroso por el pajarillo que ha perdido (161). Sin embargo, en el soneto 79 le suplica y en el 163 pondera su poder con los ejemplos bíblicos de Adán, Sansón y Salomón. Viendo estos ejemplos de claudicación, ¿cómo podría resistir la frágil humanidad del poeta?

Frente a este universo mítico, en el soneto 185 encontramos los conceptos que Lope vertió tantas veces en sus comedias urbanas, casi burguesas: la libertad amorosa, las afinidades electivas por encima de las consideraciones sociales:

> Meliso, amor no es calidad, ni elige,
> ni de la sangre ni el valor se informa... (nº 185)

Ese amor que desatiende linajes y jerarquías es algo cotidianamente fatal: «no elige». La nobleza del amado o su pertenencia al pueblo llano no es problema ya que, según un principio muy traído y llevado por los neoplatónicos, los amantes se funden en un ser:

> ...y si el que ama en lo amado se transforma,
> amar sin calidad a nadie aflige. (nº 185)

3.3. Destierro de la paz y del sosiego

En las definiciones de amor por medio de oxímoros el sustantivo acostumbra a designar una pena. Así, en el texto de Petrarca ya citado se habla de *vulnus, venenum, amaritudo, morbus, supliccium, mors*. Catulo constataba sólo que «me atormenta» (*excrucior*). Lope, fiel a la tradición, lamentará hiperbólicamente las amarguras y desasosiegos que acompañan a la experiencia erótica. A menudo los versos que expresan estas turbaciones están directamente vinculados a las vivencias concretas: ruptura con Elena Osorio, primeros tiempos de las relaciones con Micaela de Luján. Otras veces el tormento amoroso aparece expresado de forma abstracta con aquellas alegorías a que tan aficionados fueron los poetas de la tradición trovadoresca, dantesca y petrarquista. El soneto 19 es uno de los ejemplos más acabados de estas narraciones simbólicas: el poeta pasa por un «valle escuro» a la hora del ocaso, oye un llanto, entra por «una selva fría» y encuentra «un túmulo de adelfas coronado» y en él un cuerpo asido a la tabla que le sirvió para salir del mar. El autor exprime los tópicos simbólicos, apura las resonancias fúnebres de la oscuridad, el crepúsculo, el frío, las adelfas, y lleva la narración hacia el ámbito de lo onírico y surreal. Un alegórico viejo describe al ser que está en el túmulo como un «muerto vivo», que «anda en el mar y nunca encuentra puerto». Detrás de estas palabras entrevemos el mito de Sísifo, tópica representación del amante, trasmutado en ese peregrino de amor que, a pesar de la muerte, sigue, náufrago y sin descanso, en el mar de sus tormentos. Pero ese personaje del relato no es otro que el mismo poeta, que se encuentra consigo mismo en el espejo del sueño y de la muerte, y rehúye el verse para no avivar el suplicio:

> Como vi que era yo, detuve el passo:
> que aun no me quise ver después de muerto,
> por no acordarme del dolor que passo. (nº 19)

El paisaje crepuscular del soneto 19 se trasforma en la tierra desolada que es marco del número 71: «Desde esta playa inútil, y desierto...». Entre ambos existen extraños vínculos que nos revelan cómo Lope construía variaciones sobre motivos comunes. Arrastrado por la pasión hasta las arenas estériles, ve en el mar «la

cierta muerte y el camino incierto», y sobre los restos de navíos que el capricho de las olas y los escollos ha destrozado, aparece, fantasmal, «el cuerpo y los difuntos ojos / del joven Ifis» (nótese la fuerza de ese primerísimo plano que fija la atención en los ojos, donde mejor se retrata la pérdida de la vida). El motivo tópico de las procelas marinas se funde extrañamente con el mito de Anaxarte y con el augurio de la propia muerte, contemplada en el trágico cadáver de Ifis:

> Veo mi muerte dura y rigurosa,
> de quien ningún humano se resiste,
> y veo el lazo que mi cuello medra... (nº 71)

Este verse muerto, reconocerse fuera de sí mismo, se relaciona con un sentimiento de enajenación que es común a los amantes petrarquistas y que Lope también acoge como propio en el soneto 81.

Como en la tradición cortés, el poeta acepta el trágico destino que lo dignifica y ensalza. Lo único que lamenta al morir es no poder continuar en el placentero suplicio del amor:

> y con estarme bien, morir no quiero,
> por no perder un mal tan bien sufrido. (nº 182)

El temple del amante se mide con la piedra de toque del rigor de la amada. Su gloria está en tener capacidad, aliento, para resistir esa prueba (nº 42, vs. 7-8). Y no sólo se entrega sumiso a la muerte que prometen unos ojos como espadas: el refinado sentimiento masoquista, destilado por largos siglos de tradición poética, se manifiesta contradictoriamente al desear algún alivio a tanto penar y lamentar al mismo tiempo el perder la ocasión de sufrir. Pero la amada desdeñosa y cruel del tópico trovadoresco y petrarquista, que Lope creería ver encarnada en la pretendida del momento, es avara incluso al dar penas.

Tópicamente, el tormento amoroso es de tal calibre que sólo podrá amortiguarse con la muerte (nº 78); es constante y persistente, frente a lo que ocurre con otras manifestaciones del dolor o la fatiga en los demás hombres y en los seres de la naturaleza (núms. 48 y 76); supera a los ejemplos míticos del padecer (núms. 69 y 56). La muerte (nº 78), la sangre derramada, el desgarramiento de las entrañas (nº 128), el fuego (nº 123) y, más modestamente, la turbación del ánimo, la lucha íntima (núms. 23, 58, 136, 173), el llanto y el insomnio (nº 48) se suceden en el poemario como expresión del

sufrimiento. De la forma que los exvotos muestran al espectador los horrores de la prisión, el naufragio o la batalla,

> ...assí mis versos, en diversas partes,
> mi amor cautivo, el mar de mis tormentos
> y la guerra mortal de mis sentidos. (nº 149)

3.4. Vida en el infierno: celos y ausencia

Sin disputa, las penas de amor que se llevan la palma son los celos y la ausencia. Por lo que se refiere a los primeros, García Berrio [*Epsa*, 68] señaló que su presencia en los sonetos amorosos áureos es muy exigua, sobre todo si se contrasta con el relieve que adquieren en el teatro. Con todo, la aparición de los celos en las *Rimas* es superior a lo que señala García Berrio, pues no se limita a los cinco sonetos por él reseñados (56, 148, 160, 188 y 189), sino que salpica a buen número de textos que por su pluralidad temática o por su estructura no fueron considerados por el crítico.

El conjunto de estos versos nos permite dilucidar los perfiles del erotismo literario de Lope. Como señala Paoli [*RLV*, 126-127], en la revisión de los dogmas y tópicos literarios a la luz de la experiencia, nuestro poeta considera los celos el tormento más probable de los que Amor reserva a sus devotos, una tortura perfectamente coherente con la nueva figura de la mujer (ambigua, voluble, sensual...) modelada a partir de la equívoca naturaleza angélico-demoníaca de la Osorio.

Las inquietudes del amante, las alternativas en las relaciones salpimentan y dan sentido a los amores. Más de una vez manifestó nuestro poeta la íntima unión entre amor y celos, haz y envés de una misma realidad anímica. En el soneto 160 plasma un fenómeno sicológico bien conocido y estudiado: el regusto perverso, la excitación sexual que, bajo el signo del masoquismo, engendran los celos. Una vez más, la vida real, la experiencia inmediata rompe los clichés de la tradición literaria. En los cancioneros trovadorescos y petrarquescos encontraremos muchas penas de amor, muchos dolorosos desdenes; pero no será fácil dar con una expresión como «pensar que piensa en otro si en mí piensa». Esto es una excitante tortura que renueva los impulsos sexuales.

Frente a los celos concebidos como parte del juego erótico, que sazona el plato del amor y despierta el apetito del yo poético, la

certeza del agravio vacía y hiela esas sabrosas incertidumbres y lleva a la separación de los amantes. Sin embargo, la ruptura tras el ultraje no es algo definitivo e irreversible. La humanidad, flaca y zigzagueante, de Lope no tiene mayor empacho en tragarse sus palabras y, tras los arrebatos de los celos y el honor, volver a la amada con el tono suplicante que observamos en la celebrada serie de los mansos, que incluye los sonetos 188 y 189 de las *Rimas*. Estos poemas están tan ligados a la vivencia patética junto a Elena Osorio, que es mejor estudiarlos más adelante, cuando hablemos de ese ciclo (vid. *Introducción*, 4.6.).

El tratamiento de los celos es más convencional en los poemas dedicados a Lucinda (12, 34, 148...). Para que todo resulte aún más ajustado a los patrones literarios vigentes, Lope recuerda el color azul, símbolo de los celos (vid. nº 26, v. 4), de los ojos de Lucinda: «si azules fuistes por matar con zelos...» (son. 88).

Para acosar el corazón del amante se unen los celos y la ausencia. La combinación de ambos es casi obligada en los sonetos de teatro, como ocurre en el 166, procedente de *El dómine Lucas*.

No hay poema sobre la ausencia más célebre que el nº 61: «Ir y quedarse, y con quedar partirse...». Sobre él escribió extensa y sabiamente Edward Glaser [*Ehp*, 97-130]: lo analizó estilísticamente, rastreó sus orígenes y señaló numerosas imitaciones, recreaciones, comentarios y parodias, sobre todo en el ámbito portugués.

El concepto que maneja Lope no es original. Glaser apunta su presencia en el son. 209 del *Canzoniere* petrarquesco («I dolci colli ov' io lasciai me stesso...»), en el que lo encontramos varias veces repetido:

> partendo onde partir già mai non posso (v. 2)
> ch' i' pur vo sempre et non son ancor mosso (v. 5)
> ma com' più me n' allungo et più m' appresso (v. 8)

Pero, al margen de esta semejanza conceptual, la divergencia de los tonos y acentos es radical. En Petrarca encontramos un aire evocativo, melancólico, nostálgico, impregnado de referencias autobiográficas o narrativas: el poeta abandona Vaucluse, donde queda su alma. Algo parecido ocurre con los sonetos de Camões [*Rac*, núms. 81 y 68] «Aquela triste e leda madrugada...» y «Apartava-se Nise de Montano...». Ambos apuntan una dualidad de componentes físicos y espirituales, que en Lope no aparece, y emplean la forma narrati-

va, que separa al hablante del actor y rebaja la temperatura pasional del texto.

El soneto 61 ha prescindido de cualquier referencia anecdótica. Se trata, como dirá Glaser [*Ebp*, 98], de uno de esos poemas «analíticos» que tanto enorgullecían a Lope. En él se ha buscado la esencial definición de un estado sicológico a través de los infinitivos. Como en el soneto 126, en los doce primeros versos se suceden actos y situaciones en caótica antonimia. Sin duda, buena parte de la fama de este soneto se debe a la contundencia de su arranque, en el que se acumulan imperceptiblemente las figuras retóricas: dos oxímoros (sinónimos entre sí), quiasmo, anadiplosis, políptoton y aliteración en sólo once sílabas: «Ir y quedarse, y con quedar partirse...»

Lope imprime un ritmo vivo, expeditivo, violento, gracias al asíndeton que une las unidades mayores, que se desdoblan en dos elementos contrapuestos y coordinados, sin que falten otras oposiciones dentro de las unidades menores. Las tensiones y distensiones conceptuales y sintácticas de cada miembro marcan el ritmo vivo y nervioso del poema. Marsha S. Collins [*La*, 114], en una interpretación freudiana, apunta que esas contraposiciones rítmicas simbolizan el acto sexual. Pero con mayor razón podrían simbolizar la respiración entrecortada del amante emocionado o cualquier otra actividad en que se produzca una alternancia.

Tras los oxímoros iniciales, a partir del verso 3 se acumulan imágenes tópicas del deseo insatisfecho. La atracción erótica y sexual está simbolizada por las sirenas, cuyas negativas connotaciones morales son de dominio público: atraen a los hombres para destruirlos. Pero aquí lo único vivo en la sique del poeta es su dulzura inalcanzable porque —metáfora de las barreras espacio-temporales que constituyen la ausencia— está atado, como Ulises, a la antena del barco.

El arranque del segundo cuarteto nos habla del fuego del amor que consume al poeta mientras devana sus inconsistentes ilusiones: castillos que bien pudieran construirse en el aire, según el dicho popular, pero que se cimentan en la arena, de acuerdo con la parábola evangélica. Ha llamado la atención el epíteto *tierna*, cuyas connotaciones afectivas son patentes, en vez de *blanda* [cf. Glaser: *Ebp*, 100]. Collins [*La*, 114] ve símbolos sexuales femeninos en los elementos horizontales (*la blanda arena*) y masculinos en los verticales (*árbol, vela, torres*).

Creemos que yerra Glaser [*Ebp*, 100] cuando interpreta que «el tormento abrasador del amante ("arder como la vela y consumirse") se mitiga gracias al poder de las ilusiones en que sin cesar medran los amantes». El texto dice justamente lo contrario: al imaginar expectativas sin fundamento ni realidad, el amante se consume, reaviva el fuego que lo devora.

En los versos que siguen, antes de que se nos revele el sujeto de la predicación, alternan los elementos impregnados de connotaciones religiosas con los atisbos sicológicos. «Irse y quedarse, y con quedar partirse...» se suma a la tradición que presenta el impulso satánico, de complacencia en el pecado, de todo amador. Como fiel devoto, ha gozado del cielo de la amada y, al ausentarse, ha caído de él y se ha convertido en un demonio, que sufre las penas del infierno y que persevera en el sentimiento que lo atormenta. Esa incapacidad para el arrepentimiento liberador es la clave del satanismo. Como los demonios, no puede salir de su estado porque se entrega orgullosamente a él.

Así, el amante confunde los planos y perspectivas, y cree eterna una pasión que, como todo lo humano, es pasajera: es decir, eleva a la amada al plano de la divinidad. El verso 11 no es una paradoja, sino la declaración de un error teológico. Pero no se trata de una confesión verdadera porque falta el dolor de los pecados y el propósito de enmienda.

Glaser [*Ebp*, 101] comentó que la inquebrantable fe del amante no basta para afrontar las tribulaciones y por eso el poeta, en metáfora bancaria y crediticia, ha de pedir paciencia ofreciendo como prenda y aval la fe que le sobra.

En medio de estos paralelos teológicos, Lope introduce unos detalles que apuntan el desequilibrio síquico del amante: habla a solas, acepta como realidad lo que son sospechas infundadas y niega las evidencias.

Este cúmulo de errores, contradicciones y tormentos es lo que llaman impropiamente *ausencia*. Lope subraya la incapacidad de la lengua común para recoger las íntimas percepciones síquicas. Rechaza las denominaciones usuales, objetivas, frías, puramente conceptuales, para aludir a los procesos síquicos que no existen fuera del tiempo y de la subjetividad. Lo que «llaman en el mundo ausencia» es, en verdad, algo mucho más duro y terrible: «fuego en

el alma y en la vida infierno». Sólo esta imagen apocalíptica puede sugerir lo que significa la separación de los amantes.

Creemos que pueden suscribirse las palabras con que Glaser [*Ebp*,102] valora el texto:

> Ya se ha dicho que en el soneto abunda la fraseología tradicional y, sin embargo, rezuma sinceridad. El estallido apasionado del último verso prueba que no es posible disociarlo de la experiencia del poeta. Su ardor temperamental y el convencionalismo literario se funden cabalmente.

3.5. Amor cortés, neoplatonismo, vivencia sexual

El contexto ideológico en que se mueve la lírica amorosa de Lope está conformado esencialmente por las doctrinas medievales del amor cortés y por el neoplatonismo renacentista. Estas dos corrientes acrisoladas por el petrarquismo son la «portentosa herencia tópico-cultural» de que parte toda la poesía posrenacentista. Pozuelo [*LpaQ*, 16] al hablar de Quevedo señala que «apenas aporta en este terreno originalidad alguna. Como la mayor parte de nuestros clásicos acepta el reto de una cultura tópica». Aquí nos interesa mostrar cómo Lope, fiel en lo exterior a la tradición, la traiciona inconscientemente y, sin pretenderlo, innova de manera sustantiva a impulsos de su realidad vital.

Sobre qué sea en verdad el amor cortés y el amor platónico hay enconadas posiciones que, desde luego, no vamos a conciliar en estas páginas.[37] Esa doble tradición llega a Lope y sus contemporáneos convertida en una sola que vive por igual en los cancioneros octosilábicos y en los petrarquistas. En ella colean principios corteses: la amada es un ser superior al que se rinde vasallaje; el amor es una experiencia que ennoblece y dignifica al amante; la amada es objeto de un ambiguo deseo en el que el plano carnal queda por lo común ahogado bajo la retórica de la ascensión espiritual. De los neoplatónicos vive el desprecio, al menos verbal, de la carnalidad para fijar la admiración en el alma y circunscribir el deseo a una

[37] Pozuelo [*LpaQ*, 21-58] resume, arrimando un tanto el ascua a su sardina, las hipótesis más importantes sobre el amor cortés. Para este crítico el amor cortés tiene un componente carnal que no existe en Quevedo ni en sus precursores neoplatónicos.

comunión de espíritus puros. Para llegar a ese estadio es preciso el conocimiento del alma de la amada y el reconocimiento en ella de las virtudes que la hacen amable.

El amor, como se hartaron de decir León Hebreo, Bembo, Ficino... y recoge Lope, «es un deseo / de hermosura»[38]. Los labriegos de *Fuenteovejuna* (vs. 409-430) discuten si ese deseo es algo desligado por completo de las trazas terrenas o responde a los embates del apetito fisiológico y sicológico. Es un tema y un problema que está presente en toda la obra de Lope. En las etapas de mayor fervor neoplatónico, sobre todo en la vejez, ya sacerdote, cuando quería cubrir sus sacrílegos amores con Marta de Nevares, escribió, quizá íntimamente convencido:

> Sin desearte yo quiero quererte;
> que si te quiero yo sin desearte,
> dentro del alma no podré perderte. [Lope: *Op*, 1287]

Pero incluso en esa época en que el neoplatonismo ofrecía refugio a su corazón acongojado, es capaz de darnos el envés humano de esas doctrinas amatorias:

> Severo el griego a Circe entretenía,
> tan cortés y galán como discreto.
> ¡Ay del amor pagado en cortesía!
> Que no quiere el amor tanto respeto. [Lope: *Op*, 1003-1004]

Más descarnadamente lo dirá en su *Epistolario:*

> ...la causa no admitirá xamás el estilo platónico, porque es lo que ve sólo vn retrato mudo de la verdad de lo que se goza, si amor y pribazión no me engañan... [Lope: *E*, IV, nº 360]

El amante de carne y hueso no se paga de distantes admiraciones y —digámoslo llanamente— exige el cuerpo a cuerpo que los tratadistas corteses condenaron con el rótulo infamante de *amor ferino*.

Las *Rimas* navegan entre los dos polos antagónicos. En algún momento el estro de Lope aletea para elevarse a la pura contemplación incontaminada:

---

38 *Fuenteovejuna,* vs. 409-410. Es cita casi literal de lo que dice Bembo en *Los asolanos:* «porque es opinión muy verdadera dexada a nosotros de las más aprovadas escuelas de los definidores antiguos que el buen amor no es otra cosa que desseo de hermosura» (Salamanca, 1551), fol. R_{12} recto.

No queráis más que amar; amar es gloria;
no la manchéis con apetitos viles:
vencedme, y venceréis mayor vitoria. (nº 58)

Pero no tardaremos en ver contradicha esta tentativa agónica de amor sin deseo. El poeta contempla con fingida perplejidad cómo todas las virtudes que mueven a los filósofos platónicos a elevarse sobre los apetitos, en él ejercen el efecto contrario:

¿Por qué de la modesta compostura,
con que os adorna de vergüença un velo,
nace un desseo que derriba al suelo
lo que el amor platónico procura? (nº 105)

Los goces que se cantan en las *Rimas* no son sueños eróticos como los que recrea Quevedo en sus sonetos[39] ni responden al universo prostibulario de «las hermanitas del buen pecar». Lope no precisa bajar a la casa llana para que el sexo aparezca en sus versos de forma más o menos explícita. El soneto número 64 de nuestras *Rimas* («Yo vi sobre dos piedras plateadas...») puede calificarse sin injuria de semipornográfico. No le falta razón a Dámaso Alonso [*Oc*, III, 764] cuando afirma que este soneto está «en el límite que la gravedad española podía tolerar». El amor ferino se muestra en su apogeo. El metaforismo es trasparente: las chinelas argentadas son «dos piedras plateadas» sobre las que se levantan «dos colunas gentiles» (las piernas) cubiertas de «vidro azul» (las medias), que se rematan con «un cendal pagizo y dos lazadas». La turbación del poeta no impide que aspire atrevidamente, como un nuevo Hércules, a pasar más allá de estas simbólicas columnas, a las que ambiguamente va a llevar «sobre mis ombros» (¿por encima de...?). Y ha de fijar en un mundo todavía secreto la mítica leyenda del escudo español: *Plus ultra*.

La otra posibilidad metafórica que se presenta al poeta es equiparar las piernas con las columnas del templo filisteo para, como un nuevo Sansón, derribarlas

39 Vid. Quevedo [*Po*, núms. 337 y 365] y el comentario de Pozuelo [*LpaQ*, 41-48]. La esencial irrealidad del placer o la imposibilidad de alcanzarlo está igualmente clara en el soneto 212 del *Canzoniere* petrarquesco:

Beato in sogno, et di languir contento,
d' abbraciar l' ombre et seguir l'aura estiva...

porque, cayendo vuestro templo, diera
vida a mi muerte, y muerte a mis desseos. (nº 64)

El poema es, en suma, una acabada antítesis del amor neoplatónico. Para Lope, la muerte está ligada a la insatisfacción sexual, al deseo, en la medida en que no encuentra medio de saciarse. Si la dama cayera en la cama de ese imaginario Sansón que es el propio yo poético, se conseguiría dar muerte a la muerte (al deseo) y, en consecuencia, se recuperaría la vida.

El soneto 64 de las *Rimas* es, según todos los indicios, de la juventud de Lope (la juventud de verdad, cuando no tenía más allá de veinte años) y se trata, presumiblemente, del más antiguo de los incluidos en el poemario. En edad más avanzada el autor no volvería a caer tan descaradamente en semejantes liviandades, aunque no faltan veladas reminiscencias.

Estamos ante una manifestación de lo que A. David Kossoff [*PdCI*] llamó «el fetichismo del pie», presente en toda nuestra literatura áurea [vid. también Díez Borque: *Sce*, 44 y ss.]. El pie es el elemento por el que el amor se une a la naturaleza y se vincula al sexo. No carece de propiedades mágicas, es capaz de consagrar cuanto pisa (núms. 8 y 9). Su sensualidad vive en contraste simbólico con los ojos, la porción más noble y elevada del cuerpo, aquella que permite la comunicación de las almas. A través de ellos llegan al corazón del amante los rayos del amor. El enamoramiento se pinta en un único y definitivo endecasílabo: «miráronme unos ojos, y mirélos» (nº34).[40] No es extraño por eso que *los ojos* sea una repetida sinécdoque para designar ponderativa y afectuosamente a toda la persona, bien al objeto del amor, bien al amante.

Los ojos, pura intelección en los tratados neoplatónicos, tienen en Lope una oscilación sensual que desconcierta y aturde. El tradicional símbolo de la pureza espiritual aviva el fuego de la pasión y del deseo:

---

[40] Herrera [*OGn*, 103], para ilustrar este tópico cita a Propercio:

oculi sunt in amore duces,
en el amor los ojos son la guía,

porque el amor entra por los ojos y nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea, vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos.

Pozuelo [*LpaQ*, 75-82] explica con sabiduría la importancia de los ojos en el neoplatonismo.

Ojos de mayor gracia y hermosura
que han dado embidia al sol, color al cielo,
si es al zafiro natural el yelo,
¿cómo encendéis con vuestra lumbre pura? (nº 105)

El color claro de los ojos de Lucinda contribuiría a reforzar el tópico de la inmaculada pureza. Además, según todos los indicios y a pesar de los irregulares amores de Micaela, su mirada era más recatada que la de Elena Osorio y su sensualidad, más serena y suave.

Las metáforas tópicas para describir los ojos son *sol* (núms. 4, 108, 124, 175, 184), *estrellas* (núms. 26, 59, 81, 106, 148, 175), *luceros* (nº 59), *luces* (nº 106).[41] Con estas imágenes juega constantemente. Las estrellas (ojos) se unen en rebuscado equívoco a las estrellas (sino) para forzar la voluntad del poeta y liberarlo de toda responsabilidad pues, si bien el destino puede vencerse con el libre albedrío, la belleza arrastra de forma irreparable (núms. 185 y 81).

La comparación con el sol presenta llamativas variantes. El soneto 124 retrata una escena bucólica. Lucinda está descansando al pie de unos álamos en un florido prado. Lanza suspiros al aire «hasta que vine yo, que los detuve», es decir, hasta que, al besarla, impide que siga suspirando. El poeta se mira en los ojos de la amada, se refleja en la pupila e inicia una extraña peregrinación por un mar de fuego:

Aquí tan loco de mirarla estuve,
que de niñas sirviendo a sus safiros,
dentro del sol sin abrasarme anduve.[42]

En otra ocasión, las *Rimas* rememoran una escena parecida, aunque en un juego de espejos mucho más complicado. Los versos recuerdan a Lucinda cuando se miraba en el espejo y veía en él sus propias pupilas azules y dentro de ellas la imagen del poeta, que lo

41 Sobre el tema de las imágenes para describir la belleza femenina y, en particular, los ojos ha tratado John J. Allen [*LVip*].

42 En Camões [*Rac*, nº 10], el que vive en las pupilas de la amada es el niño sin pupilas: Amor. La imagen está lejos de la que crea Lope y es más tópica y manida: Amor, ciego como es, mira a través de los ojos de la amada. A pesar de las divergencias, el Fénix, que conocía bien el poema portugués y lo recordó en otra ocasión, pudo elaborar la atrevida imagen que comentamos a partir de sus sugerencias.

sostenía (nº. 143). Se trata de una escena de la vida cotidiana que se inserta en los tópicos heredados y en buena medida los contradice y los trae del mundo de las ideas a la realidad inmediata.

Con todo, subyace la idea de los ojos como fuente de la luz y esta, a su vez, símbolo de la verdad, de la belleza y de la bondad. En las *Rimas* ese primer tópico es retorcido conceptuosamente y en dos sonetos (núms. 53 y 43) se presentan los rayos solares como mero y pálido reflejo de los ojos amados. Aunque los dos poemas parecen dedicados a Lucinda (no se cita expresamente su nombre), hay en ellos más ingenio y galantería que pasión.

No es extraño que esos ojos vivificadores reciban un culto idolátrico semejante al que muchas religiones dan al sol. En el soneto 99 pondera, mediante la acumulación de imposibles, la firmeza de su amor trasformado en adoración [vid. Scheid: *PLVS*, 47-48].

La imagen del sol se convierte en denominación tópica y repetida del ser amado. Ligados a ella surgen los mitos heliosimbólicos [vid. Romojaro: *SsRL*, y Díez Borque: *Sce*, 51 y ss.]. Varios de ellos (Ícaro, Faetón, la figura cristalizada de la mariposa que, atraída irresistiblemente por la llama, muere abrasada) dan cauce a la doctrina neoplatónica del amor como ascensión, dura y peligrosa, hacia la luz, el fuego que da vida y que mata. El sentimiento amoroso como elevación, a menudo temeraria e irracional, aparece ya en el soneto-prólogo. Recordemos que los versos le roban «a Dédalo los altos pensamientos». El mismo sintagma nominal lo encontraremos en el soneto 101 unido directa, literalmente al mito bíblico de la torre de Babel y, de forma indirecta, al grecorromano de la gigantomaquia:

> Cayó la torre que en el viento hazían
> mis altos pensamientos castigados... (nº 101)

El acercarse al fuego deseado es correr hacia la aniquilación personal, hacia una muerte metafórica. Porque en la tópica petrarquista la amada es algo sagrado a lo que no se puede acceder. Probablemente, uno de los elementos que subyace en toda esta mitología poética del neoplatonismo es la imagen del Dios del Sinaí, cuyo reflejo lejano vivifica, pero cuya presencia no puede soportar el pueblo. Romojaro [*SsRL*, 53] nos recuerda una frase de Bachelard que explica esta obsesión poética: «el fuego es objeto de una prohibición general [...] Lo primero que se sabe del fuego es que no debe ser tocado». Lope pudo leer lo mismo que dice el

moderno antropólogo en uno de los sonetos que abren *Algunas obras de Fernando de Herrera:*

El Sátiro, qu' el fuego vio primero,
de su vivo esplendor todo vencido,
llegó a tocallo; mas provó encendido,
qu' era, cuanto hermoso, ardiente i fiero.[43]

El acceder a la amada, aunque sólo sea a través de la palabra poética, es un acto sacrílego que tiene su socorrido paralelo en el mito de Prometeo, que entregó el fuego a los humanos (nº 156). Aun sin haber llegado a la posesión sexual («no aviendo hurtado al sol la llama santa»), el amante sufre los tormentos y sustenta con su sangre el basilisco del amor que lo consume (nº 128).

Faetón, Ícaro, Prometeo, la mariposa representan el fracaso o el trauma del que osa acercarse al sol. Otras imágenes, también muy caras al petrarquismo, serán la expresión de la resistencia del amante. Así ocurre con el águila, cuyos ojos, según vieja tradición, pueden mirar fijamente al sol sin sufrir daño[44], y la salamandra, de la que se decía que por su extrema frialdad podía vivir en medio del fuego. Lope debía de ver en esa constelación de símbolos heliocéntricos una expresión afortunada, feliz, exacta de su pasión:

Águila soy, a salamandra aspiro;
este Dédalo, amor, me está animando...(nº 43)

El amor tiene un último parangón: el ave fénix, que supera la propia muerte y renace de sus cenizas. Este símbolo no aparece directamente en las *Rimas*[45], salvo con fines panegíricos (*Al duque de Alva*, son. 49) o como referencia erudita en el romance *A la creación del mundo* (nº 207, vs. 129-132). Sin embargo, la poesía amorosa insiste

---

43 Como señala Cuevas [en Herrera: *Pcoc*, 358, nota], la fábula se encuentra en Covarrubias [*Tlc*, col. 611]. Fue recreada por Lope [*OAc*, XI, 5] en *La envidia de la nobleza:* «El sátiro que vio primero el fuego...».

44 La imagen es tópica. La recoge Textor en su *Officina* y se encuentra en Petrarca [*C*, nº 19].

45 La cita que alega Romojaro [*SsRL*, 77] no presenta al fénix como símbolo de la inmortalidad, sino de la rareza:

Ni en el luzero, el alva, el sol, el día,
la perla, el oro, ni el diamante para;
que desde el cielo hasta la fenis rara,
mil vezes discurrió con osadía. (nº 146)

en cómo el sentimiento no cesa con el tiempo y vuelve a resurgir (núms. 55 y 41). De acuerdo con las ideas neoplatónicas, el afecto puramente espiritual no puede morir con el cuerpo corruptible.

La poesía de Lope tiene una fuerza mayor, un pálpito más personal e inconfundible cuando la resurrección del amor, su persistencia se da en esta vida. Algunos de sus amores fueron degustados en el recuerdo a lo largo de todo su existir. Muertos en la realidad hacía muchos años, retoñan en la imaginación y toman cuerpo en textos literarios auténticamente inmortales. La difícil y violenta relación con Elena Osorio se depura y se mitifica en la imagen de Troya, una Troya destruida pero viva en el alma del amante (nº 123).

Lope sabía bien de las estrechas relaciones entre los fenómenos somáticos y la disposición anímica, de cómo muchas angustias existenciales tienen una incuestionable raíz sexual. Descarada y certeramente nos lo dirá en sus cartas:

> ...de mis mozedades saco yo aora vn entimema: que sienpre que trahía harto el cuerpo me daua menos pena el alma.
>
> [Lope: *E*, III, nº 228]

Ni amante cortés ni platónico, aunque a veces lo creyera, el Lope de las *Rimas* canta amores de verdad, con su cuerpo y su alma interrelacionados.[46] Y, naturalmente, con la llama del deseo encendida, esperando con ansiedad el momento del encuentro e invocando al sol —como galán de comedia— para que apresure el paso (nº 36), o hablando apasionadamente a las rutilantes luces de los ojos amados (nº 106). No faltan en su poesía, como no faltaron en su vida, inundaciones amorosas, momentos de plena y absoluta satisfacción. Como a un nuevo rey Midas, todo se le vuelve amor (nº 21).

Estamos ante una exaltación desmedida del sentimiento, similar a la que observamos en sus predecesores. Lope poeta vive idolátricamente consagrado al amor; pero no al amor puro ni al puro sexo: a una realidad sicofísica harto más compleja y más rica.

---

[46] En el *Cartapacio Penagos* [vid. Entrambasguas: *EsLV*, III, 242] se incluye un soneto de Lope que, a vueltas con el tópico del amor más allá de la muerte, explica perfectamente la simbiosis alma-cuerpo en su teoría amorosa:

> Fenis seré después que me acabare,
> que, siendo fuego vos, la llama vuestra
> hará inmortal el cuerpo con el alma.

3.6. El mar de la mujer

El último apartado en torno a los sonetos analíticos de las *Rimas* lo hemos de dedicar a la mujer, vista tópicamente como un mar tormentoso en el que corren gran peligro de naufragar los más expertos navegantes. El motivo está enraizado en una multisecular literatura misógina con la que, en general, Lope tiene sólo contactos fugaces. Por lo común esa literatura es declaradamente satírica y moralizante. Los poemas de las *Rimas* tienen perfiles peculiares. Lope advierte de los peligros a que arrastra la mujer; pero no lo hace como quien está al margen o por encima de los sucesos, sino como el que vive de forma inmediata la emocionante lucha —valga el tópico— con la dulce enemiga.

La imagen predilecta de esta serie poemática es el mar, tal y como indica el título de este capitulillo. Durante muchos siglos el hombre ha visto algo de sacrílego en la navegación, una orgullosa temeridad, un desafío a la naturaleza que no puede pagarse sino con la muerte. Lope, aplicando este sagrado temor al tema amoroso, sustituye el acento imprecatorio habitual [cf. Quevedo: *Po*, nº 134] por la sobrecogida admiración (nº 27). La imagen marítima se une a la extensa acumulación de imposibles en el soneto 132, estudiado por Scheid [*PLVS*, 53].

El breve ciclo de sonetos definidores de la mujer se cierra con el nº 191, uno de los más difundidos y apreciados de nuestro poemario, y uno también de los que presentan más complicada historia textual (vid. la edición). No es, contra la costumbre, un texto acusador o condenatorio. Su estructura, estudiada por Dámaso Alonso [*Scel*, 406-407], se sustenta en una bimembración antitética que ocupa los catorce versos.

Dejando a un lado los problemas textuales, subrayemos que el soneto avanza con absoluta precisión e impecable ritmo alternante:

> ...su vida suele ser y su regalo,
> su muerte suele ser y su veneno.
>
> Cielo a los ojos cándido y sereno,
> que muchas vezes al infierno igualo... (nº 191)

Al llegar al último terceto, la cadena antitética se acelera:

> Quiere, aborrece, trata bien, maltrata... (nº 191)

y desemboca en una imagen conceptuosa que, con el resto del soneto, mereció los elogios de Gracián [*Oc*, 372]:

> ...y es la muger, al fin, como sangría,
> que a vezes da salud y a vezes mata. (nº 191)

Esta paradójica visión de la mujer es un fuego de artificio que hacía las delicias del lector barroco. Lope, fiel a esa tradición aficionada a la antítesis, se sentía a gusto en esta poesía gesticulante y extremosa que conformaba, en parte, su visión del mundo a principios del siglo XVII.

4. La trasfiguración literaria del sentimiento

4.1. «¿Que no escriva dezís, o que no viva?»

En las *Rimas* hay, como hemos visto, multitud de reflexiones genéricas sobre el amor y los elementos y circunstancias que lo conforman. Pero hallamos también un relato más o menos puntual de las vicisitudes, aventuras y experiencias que vivió el autor en la primera mitad de su vida. No hay que advertir que, cuando Lope traspone al verso su biografía, en realidad nos está ofreciendo el relato sincopado de la vida de un héroe petrarquista. Todas sus aventuras y desventuras sufren una trasformación sustancial, se elevan por encima de las contingencias terrenas con la aspiración de cristalizar en un mito. Esto es común a toda la poesía áurea; lo peculiar de Lope es la irrupción de mil detalles de su existir terreno en los campos olímpicos del lirismo petrarquista [cf. García Berrio: *CtsL*, 50]. Esa doble y contradictoria característica (innato y hondo sentido de la realidad, necesidad y potencia fabuladora) es la clave, no sólo de la lírica, sino del arte todo de Lope.

A través de sus versos, el poeta hizo cómplice de sus amores y amoríos a toda la sociedad literaria de su tiempo y, por medio de las ediciones, a las generaciones sucesivas. Los hermanos Argensola debieron quejarse de tanta confidencia sentimental[47]. A Lupercio dedicó Lope el soneto 66 de las *Rimas*. Los diez primeros

[47] Se conserva la epístola en que Bartolomé Leonardo [*R*, II, 150] califica las historias de Filis y Belardo de «enfado general de nuestros días».

versos son una epigramática biografía en la que los datos más o menos objetivos (el destierro, el alistamiento en la jornada de Inglaterra) se elevan a una dimensión mítica. La vida del poeta ha sido una muy dura lucha contra el amor de juventud («Pasé la mar cuando creyó mi engaño / que en él mi antiguo fuego se templara...»), para caer en otra pasión no menos avasalladora. Estas alusiones autobiográficas no son más que el preámbulo que anuncia el verdadero núcleo temático: la imperiosa necesidad de expresar poéticamente estos sentimientos:

> ¿Por qué os quexáis del alma que le cuenta?
>   ¿Que no escriva dezís, o que no viva?
> Hazed vos con mi amor que yo no sienta,
> que yo haré con mi pluma que no escriva. (nº 66)

Esta propensión a cantar cuanto le ocurre es una auténtica enfermedad del ánimo que le habría de acompañar toda la vida. Las *Rimas*, por haber sido escritas en el periodo de mayor efervescencia erótica, recogen el curso accidentado de los grandes amores del poeta: Elena Osorio o el pasado inmediato de juventud, y Micaela de Luján o el embriagador presente de la madurez.

Las expresiones que estos dos amores adquieren en las *Rimas* no admiten comparación. El núcleo temático de los versos dedicados a Elena Osorio en el poemario no es el amor, sino la ruptura, el broche de escándalo y dolor con que se cerró. En cambio, el de Lucinda es un ciclo completo que, en el plano literario, acoge versos amorosos que en su origen tuvieron otras destinatarias o protagonistas.

Claro está que Lucinda, además de una mujer llamada Micaela de Luján, es un símbolo y también el principio ordenador de la obra poética. Las fisonomías de Micaela y de Lucinda (la mujer y el mito) coinciden en ciertos detalles (los ojos azules, la sonrisa....), pero difieren en otros muchos. Ya Vossler [*LVt*, 60] apuntó la distancia entre mito y realidad, y el «esfuerzo creativo» de Lope, que «de la viuda que no sabía escribir su nombre, en quien la fama de la escena se había eclipsado y que había dado la vida a tantos hijos, reencarnó en Lucinda poco más que una radiante aureola y el común encanto erótico femenino».

Una vez más nos encontramos con una de las muchas paradojas del arte de Lope: esa inspiración vital inmediata, fervorosa, siempre

viva y vigente, y ese alejarse de ella para alzarse hasta el universo de sus míticos modelos. Vemos constante y simultáneamente un paralelismo y una disociación entre el hombre y el poeta. No hay duda de que el hombre quiso apasionadamente a la mujer de carne y hueso, en la que encontró multitud de encantos; pero el poeta, y en parte también el hombre, necesitaba enaltecerla por encima de la realidad, a veces con recursos ingenuos. Micaela era analfabeta, pero Lope se empeñaba en atribuirle sonetos que nunca compuso ni pudo componer.

Tanto la Osorio como la Luján pertenecían al mundo en que se movía el *Fénix* . Las dos eran actrices y, en la consideración social, se hallaban en las antípodas de la Elisa garcilasiana o la Eliodora cantada por Herrera. No eran aristócratas socialmente inalcanzables. Aunque casadas, no resultaban inaccesibles, como las labradoras de las comedias. La creación literaria hubo de saltar sobre estas realidades para ajustarse a la imagen canónica de la amada.

Si unimos las dos series (la de Elena y Lucinda), las *Rimas* presentan las facetas esenciales del proceso amoroso, tal y como lo concebía la poética barroca: enamoramiento del galán, desdén de la dama, piropos y requiebros, posesión, mal de ausencia, ruptura y desengaño. Las primeras se refieren a Lucinda, mientras que las dos últimas aluden a la Osorio. El orden en que se desarrollaron los hechos es cosa que importaba poco al lector. En las *Rimas*, como en muchos sonetos de comedias, se buscaba la expresión de varios efectos de amor, en una amalgama que desdibujaba intencionadamente la concreta inspiración anecdótica, sólo conocida por el círculo inmediato de amigos y apasionados. Hoy, tras las investigaciones de La Barrera, Rennert y Castro, Montesinos..., se ha podido iluminar de nuevo con el fanal biográfico. Con ello los poemas han ganado lo que en fotografía se llama profundidad de campo. Vemos perfiles íntimos que antes se ocultaban o quedaban borrosos. Pero también se ha corrido el riesgo de que al levantar el fondo anecdótico se pase por alto el sentido estético y el significado de los textos dentro del poemario. Trataremos de que nuestra descripción no olvide ninguno de estos aspectos.

4.2. Asedios y desdenes

Circunstancias que hoy se nos ocultan[48] debieron de dificultar mucho los primeros pasos de los amores de Lope y Lucinda. Por dos sonetos, el 4 y el 34, sabemos que para el poeta fue un flechazo, algo súbito e inesperado, algo fatal y maravilloso. El soneto 34 nos revela que el enamoramiento sobrevino durante un periodo de crisis sentimental. El encuentro con los ojos azules iluminó la existencia del poeta y la llenó de inquietudes e ilusiones: «vida me da su luz; su color, celos» (nº 34).

A partir de aquí se sucederán los llantos y quejas por la resistencia de Lucinda. A la amargura de verse rechazado en los primeros tiempos pueden aludir alegóricamente los sonetos 19 («Passando un valle escuro, al fin del día...») y 71 («Desde esta playa inútil, y desierto...»), ya comentados. Ninguno de ellos cita a Lucinda y ambos, sobre todo el primero, se elevan por encima de la anécdota para convertirse en una expresión genérica de las penas del amor no correspondido.

Las lágrimas abundan en las *Rimas*. Se mezclan con las aguas de los ríos confidentes (núms. 8 y 9) e hiperbólicamente hacen que crezcan sus caudales (núms. 135 y 183). En dos ocasiones esos amargos lloros amenazan acabar con la vida del poeta (núms. 73 y 140). La esquividad de la amada le granjea apelativos como «áspid hermoso» (nº 1), «mi desdén» (nº 37), «dulce desdén» (nº 42), «dueño cruel» (nº 119), «enemiga» (núms. 10, 140), «fiero desdén» (nº 153), «ídolo de metal» (nº 140)... Son también frecuentes las metáforas tópicas que connotan frialdad o dureza. En ella vive un «alma de piedra [...] / dura, elada, y de calor desnuda» (nº 119). O tiene paradójicamente «alma de fuego en una piedra elada» (nº 140).

Estas imágenes repetidas habían de tener más amplio desarrollo en el soneto 138. Parece escrito con ocasión de un viaje, ante la difícil travesía de un puerto que hubo de recordarle la metáfora tópica de la amada esquiva e intratable. Pero el mismo monte es símbolo del yo lírico, «antes de tiempo encanecido». Hay un juego conceptuoso y humorístico con el imaginario fuego del amor, que se querría ver amortiguado por los neveros reales de la sierra:

---

[48] Quizá las conjeturadas por Castillejo [*DD*] u otras similares.

...en ti quiero vivir, por ver si ha sido
fuego este amor, pues acabarse deve. (nº 138)

La primera intención del poeta es resignarse con su estado, no atacar el difícil y arriesgado paso («¡O duro puerto, una muger airada!»), conformarse con el íntimo tormento; pero en los tercetos vemos cómo se da ánimos para superar los obstáculos.

El acostumbrado juego de contrarios lo vamos a encontrar también en las metáforas que expresan el desdén. No sólo el fuego y la nieve. También el sol inmisericorde aparece con ese valor (nº 16). Las hipérboles tópicas para expresar la dureza se encadenan por medio del paralelismo y la anáfora en los sonetos 153 y 170. Este último poema, sencillo y claro, es una oración consecutiva con una prótasis compleja (de doce miembros), en que se recogen y amontonan los paradigmas tópicos de la abundancia: «No tiene tanta miel Ática hermosa...». Tras la prótasis múltiple, una apódosis única: «que doy suspiros por Lucinda en vano». Es una traducción casi literal de Marullo y constituye un soneto típicamente manierista que puede hacer las delicias de los buscadores de *couplings* y otras lindezas. Lo más llamativo no es su estructura paralela y contrastada (mil veces repetida), sino el que, a pesar de ella, el discurso poético conserve brío y cierta frescura inimaginable en asunto tan manido. Obsérvese que, contra el uso común, Lope ha evitado que el paralelismo conceptual quede reforzado machaconamente por el rítmico. Véanse los encabalgamientos (vs. 2-3, 5-6-7, 7-8), que dan flexibilidad a la dicción, y el profuso empleo de epítetos. En las ponderaciones se mezclan los motivos que proceden del mundo natural, del que el lector podía tener experiencia directa (las algas marinas, las encinas, las lluvias invernales, los racimos que maduran en el otoño, las estrellas, las olas y peces del mar, las aves), y otros de origen libresco pero sumamente familiares al lector culto (la miel ática, las flechas de los medos, las arenas libias). Lope cumple en este soneto con el principio que enunció en el ensayo que encabeza la primera edición de los sonetos:

Ni es bien escrevir por términos tan inauditos, que a nadie pareciessen inteligibles... (nº i)

Da la impresión de que está pensando justamente en estos versos cuando añade:

Esto de las arenas y estrellas está recebido, y las avemos de buscar por fuerça para un gran número... (nº i)

Curiosamente, este soneto del desdén, que podía antojársenos menor, que ni tan siquiera es original, resulta ser piedra de toque, buque insignia de la estética lopesca de la época de madurez.

Las lamentaciones amorosas encuentran su cauce en la fórmula correlativa fijada por Panfilo Sasso en su soneto «Col tempo el villanel al giogo mena...» [vid. Fucilla: *EpE*, 242-244, Scheid: *PLVS*, 21-24, y Navarro: *SSLV*, 391-409]. A este esquema tópico se acogen los sonetos 76 («Sufre la tempestad el que navega...») y 32 («Si gasta el mar la endurecida roca...»). Todos los poemas de la serie reflejan la imposibilidad de vencer la resistencia de una ingrata. Sin embargo, el soneto 32 cambia de signo. Una anáfora encadena los ejemplos en que la constancia modifica el ser de cosas aparentemente inalterables: «Si gasta el mar la endurecida roca…». El yo poético ve en estos casos un paralelo de su fidelidad y, en medio de la recolección de los elementos enumerados, deja brillar un hilo de esperanza, y remata con un verso gallardo, brioso, teatral, un epifonema en el que se concentra la fuerza del soneto y que no dejaría con disgusto al auditorio: «que un inmortal amor todo lo puede» (nº 32).

El negro panorama empieza a aclararse y el yo poético se percata de que su constancia y el paso del tiempo van haciendo mella en el corazón de Lucinda. Ese éxito, como nos cuenta el soneto 96, lo ha conseguido precisamente gracias a virtudes muy poco lopescas: la timidez («Mis recatados ojos, mis passiones, / más encogidas que mi amor quisiera...»), la discreción y el silencio («el justo limitar demonstraciones»), la fe y la voluntad. El lenguaraz y deslenguado amante de Elena Osorio se ha trasformado con este nuevo amor.

En el cambio operado en Lucinda ha jugado un papel importante la persuasión. El argumento tópico para que una dama acceda a las solicitaciones amorosas es el viejo motivo del *carpe diem*, que Lope cultivó profusamente [cf. Bartolomé: *Icd*]. En las *Rimas* se nos presenta en curiosa variante dentro del soneto 14. Más angustiada, más metafísica y existencial es la invocación del mismo tópico en el soneto 113, en que vuelve a quejarse del rigor de la amada y ante las dilaciones empieza a temer el sigiloso discurrir del tiempo (obsérvese el bellísimo verso final):

> Mi vida va bolando, el tiempo corre,
> y mientras mi esperança con vos viene,
> callando passan los ligeros años. (nº 113)

Estas admoniciones no debieron de causar un efecto definitivo. En varios versos Lope refleja una situación de concesiones ocasionales o esporádicas que no acababan de satisfacerle, promesas que sólo se cumplen parcialmente y que en el fondo no hacen más que avivar la llama del deseo y del padecer (nº 10). El poeta se siente, cree o finge sentirse tan perdidamente enamorado, que esta administración del amor con cuentagotas va a precipitar su muerte: «Yo he de morir, y ya se acerca el día...» (nº 10). Pero por la misma razón, una mirada piadosa, de las que Lucinda y otras mujeres le prodigaron, lo rescata de tan negro destino:

mas si mirando airada me das muerte,
vida me das mirándome amorosa. (nº 153)

Ya estamos a un paso de la posesión plena. En el ablandamiento de aquella «fiera hircana» pudieron jugar un trascendental papel las lisonjeras sartas de piropos que Montesinos llamó «letanías amorosas».

4.3. LETANÍAS AMOROSAS

María Rosa Lida [*Ele*, 179-290] en su precioso artículo inconcluso «La dama como obra maestra de Dios» ha estudiado, con exuberante erudición, el origen y difusión de este concepto poético que se extiende desde la Biblia a nuestros días.[49] Con frecuencia, la extrema perfección de la amada ha llevado a los poetas a compararla con un ángel que baja milagrosamente a la tierra. La *donna angelicata* pasó a ser uno de los tópicos esenciales de la tradición petrarquesca:

Ángel divino, que en humano y tierno
velo te goza el mundo... (nº 179)

Lope —tan carnal otras veces— abandona en este soneto la descripción física de la amada y se eleva a conceptos metafísicos. En la más pura ortodoxia neoplatónica, la dama es la imagen, el reflejo de la divinidad y encarnación del mundo superior de las ideas. En el último terceto encontramos una auténtica sarta de piropos heliocéntricos (recuérdese la identificación de la amada con el sol) que preceden a la consagración idolátrica.

[49] Curiosamente, Lida no trae a colación más que un texto de Lope, perteneciente a las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Sin duda, esta ausencia debe atribuirse al carácter inconcluso del artículo.

La más acabada letanía amorosa la constituye el soneto 155 («Belleza singular, ingenio raro...»), que bien podría encabezar el poemario ya que se trata de una nítida invocación a la musa del *canzoniere*. Canta las excelencias de Lucinda en un triple plano: físico, moral y sobrenatural. La cadena de loores se extiende a lo largo de los trece primeros versos y se ordena en frecuentes bimembraciones (antítesis de lo físico y lo moral) alternadas con piropos que ocupan un endecasílabo completo.

La amada, obra maestra de Dios, es un ser único e irrepetible. Buscarle parangón en la naturaleza o en el arte es un temerario disparate (núms. 156 y 146), aun cuando se acumulen las metáforas más socorridas y brillantes de la tradición poética: lucero, alba, sol, día, perla, oro, diamante, fénix...

Al mismo intento de pintar y elogiar a su dama, pero desde perspectiva mucho más personal, está dedicado el soneto 127, del que dijo Montesinos [*EsLV*, 158]:

> La Lucinda que [...] se describe es una aparición distinta de las que nuestra lírica clásica solía evocar. La pasión ha conseguido más eficaces formas expresivas que las mejores enseñanzas de la escuela. En el siglo XVII ni el mismo Lope alcanza con frecuencia tales cumbres.

Miguel García-Posada [pról. Lope: *P*, 146] ha sabido expresar escueta y certeramente en qué radica la esencial originalidad del soneto: «Lejana la musa ideal y tópica, he aquí a la mujer concreta, captada en la circunstancia cotidiana». Esto no obstante, conviene señalar, para no exagerar autobiografismos, que el soneto de Lope, estuvo dedicado con anterioridad a la misteriosa Celia, según nos revela el Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional, que es indudablemente anterior al texto impreso.

El poema de Lope es un hermosísimo canto a las gracias tangibles, perfectamente humanas, de Micaela de Luján. Subraya su belleza física (la blancura de los dientes vista bajo los labios entreabiertos), pero sobre todo su dulzura, su sensatez, su inteligencia. Lope, sensible y atento a la realidad —también a los modelos literarios—, resalta el bienestar que produce, especialmente en un país tan vocinglero como el nuestro, una voz precisa, calma, sosegada, un tanto fría y distante:

> con clara boz y, pocas vezes, mucha,
> con poco afecto y con serena calma... (nº 127)

Y, al final de la letanía, se subraya la innata elegancia y seguridad de aquella cómica analfabeta y maravillosa:

con un descuido en el mayor cuidado
habla Lucinda. (nº 127)

Señalaba Montesinos [*EsLV*, 158] que este era un poema de las *Rimas* «enteramente libre de convencionalismos». La afirmación no es exacta en su formulación literal. Como se indica en las notas, algunos de los versos que pueden parecen más íntimos y personales derivan probablemente de Ariosto [*Rys*, fol. 9 r.]. Es verdad que el soneto de Lope se asoma a la realidad entrañable de cada día, pero hallamos un par de conceptos sobre cuyo convencionalismo no cabe discutir. Es el caso del broche final (Lucinda roba el alma a cuantos la escuchan) y de los versos centrales del primer cuarteto: la sonrisa de Lucinda es

bastante a serenar los accidentes
de los cuatro elementos diferentes... (nº 127)

Este poder taumatúrgico de la dama fue ampliamente explotado por todos los petrarquistas y Lope lo desarrolla narrativamente en el soneto 13 de las *Rimas*. En los cuartetos y en el primer terceto se describe una tormenta al pie del Guadarrama, pero «salió Lucinda y serenóse todo» (nº 13)[50].

Otro tópico desarrollado en estas letanías es el de desmentir algunos lugares comunes para subrayar la unicidad e irrepetibilidad de la dama. En el soneto 60, el yo poético se dirige apelativamente a una «señora», probablemente Lucinda[51], para certificarle su desacuerdo con «quien dize que en mugeres no ay firmeza» o con los que mantienen —otro tópico no menos difundido— que todas las hermosas son crueles. La esencia femenina —pecaminosa, como bien se sabe— queda avergonzada por tanta perfección:

Un alma noble, una real pureza
de un cuerpo de cristal hizieron nido;
el mismo ser está con vos corrido,
y admirada de sí naturaleza. (nº 60)

---

50 Lope se reirá cariñosamente de este tópico en el soneto «Abría el sol, dejando el alba a solas...» de las *Rimas de Burguillos* [vid. Pedraza: *DbRB*, 413-414].

51 El mismo soneto con numerosísimas variantes se encuentra en *Lucinda perseguida*.

4.4. Ciclo de la posesión

En la realidad biográfica y en la ficción lírica Lucinda acabó rindiéndose al amor. La tensión hiperbólica que veíamos en los poemas del desdén cede o, mejor, se trasforma. El poeta, imitando a Anacreonte, puede renunciar a la gloria épica, ofrendar su lira con el convencimiento de que será aceptada, y consagrar toda su obra al amor recién alcanzado (nº 117).

Las ponderaciones amorosas, que en otros textos tienen un aliento trágico, ahora respiran plenitud y bienestar. La técnica del *adynaton* (los imposibles) alcanza su más plena formulación en el soneto 99 («Perderá de los cielos la belleza...»), una promesa de amor infinito a la que el poeta fue fiel mientras duró esa pasión de madurez [vid. Scheid: *PLVS*, 47-48].

En este cancionero de posesión tendrá también su hueco la impaciencia. Así, en el soneto 36 pide al sol que acelere su paso, y en el 106 aguarda intranquilo la aparición de los ojos amados en la noche. Pero también se expresa la total satisfacción del poeta (nº 21), que, como un nuevo Midas, se ve desbordado por el cumplimiento de sus deseos.

Uno de los mejores sonetos de las *Rimas*, el 133, alude a esta circunstancial plenitud:

> Ya no quiero más bien que sólo amaros,
> ni más vida, Lucinda, que ofreceros
> la que me dais, cuando merezco veros,
> ni ver más luz que vuestros ojos claros. (nº 133)

De este soneto se conocen cuatro versiones. El aire impersonal de las redacciones iniciales cambia en la última. Es curioso que ese soneto escrito probablemente antes de conocer a Micaela, sea una de las más apuradas expresiones de la exclusividad del amor. Lucinda llena toda la vida del poeta. En el segundo cuarteto la anáfora y el paralelismo semántico y rítmico encadenan diversos aspectos del existir, y entre ellos se manifiesta, una vez más, el afán de grandeza y notoriedad: si la vida y la felicidad eran importantes para el enamorado Lope, no era de menor relieve el deseo de admirar al mundo. En «Ya no quiero más bien que sólo amaros...» al tema de la plenitud amorosa se une el de la gloria literaria. Lengua y pluma aspiran a arrancar de la realidad inmediata a la amada, para elevarla a un mundo incontingente en el que el

sentimiento y los versos del poeta alcancen la anhelada inmortalidad:

> La pluma y lengua, respondiendo a coros,
> quieren al cielo espléndido subiros,
> donde están los espíritus más puros;
> que entre tales riquezas y tesoros,
> mis lágrimas, mis versos, mis suspiros
> de olvido y tiempo vivirán seguros. (nº 133)

La exclusividad del amor vuelve a ser cantada en el soneto 83: «Yo no espero la flota, ni importuno...». Se trata de un poema creado por adición. En los cuartetos aparece el tópico de la dorada medianía que, además de las conocidas raíces literarias, tiene su fuente de inspiración en aquella Sevilla mercantil, agraria y señorial.[52] Por debajo del tópico, aflora inconscientemente algo que ya se ha advertido en este mismo estudio: Lope era un desclasado que no podía identificarse con ninguno de los grupos sociales que pululaban a su alrededor.

En el primer terceto Lope recrea la vieja imagen del olmo y la hiedra, tan bellamente fijada por Garcilaso en su *Égloga primera*. Un imperativo exhorta a Lucinda a fijar su atención en ese «himineo sin alma». Los últimos versos contienen el núcleo temático, una propuesta de amor para toda la vida y aun más allá de la muerte:

> Y si tienes, Lucinda, mi desseo,
> hálleme la vejez entre tus braços
> y passaremos juntos el Leteo. (nº 83)

Obsérvese que, a pesar de esa tentación mítica y metafísica («y passaremos juntos el Leteo»), estamos ante un amor alejado de los tópicos líricos que detienen el discurrir del tiempo y en los que la pasión es una fiebre personal e intrasferible. Aquí hay un diálogo sereno («si tienes, Lucinda, mi desseo...») y una visión realista: el amor o el arte de envejecer juntos.

---

52 Los cuartetos recuerdan los versos que por esos mismos días escribía Medrano, vuelto a Sevilla justamente en 1602 [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 189]. El círculo literario en que ambos se movían era el mismo: Arguijo, Soria Galvarro, Álvaro de Guzmán, Ortiz Melgarejo... La alusión a la Bermuda, tópico que vino a sustituir en el mundo moderno a los clásicos de Scila y Caribdis, es común a ambos [cf. Pedraza, pról. Medrano: *R*].

La vida cotidiana y familiar de Lope y Micaela se convierte en materia poética. En el soneto 154 se lamenta de una enfermedad de la amada (no se cita a Lucinda) provocada por el tiempo húmedo y lluvioso. El 158 está dedicado *A una dama que se limpiava los dientes*. Lo trivial del asunto queda compensado por lo artificioso del tratamiento. Más que un poema amoroso, es uno de esos ejercicios galantes y conceptuosos en los que un atrevido metaforismo exprime las correspondencias entre objetos muy distantes en la realidad (vid. 5.1.).

Menos conceptuoso, más sencillo y directo, es el soneto 174, el justamente famoso «Dava sustento a un paxarillo un día...». En él se nos cuenta un mínimo milagro familiar de la belleza de Lucinda. Parece una florecilla de San Francisco vuelta a lo profano y erótico. No es, salvo el epifonema, un poema lírico sino narrativo. El relato encierra sin duda una alegoría. El cuento del pájaro que vuelve a la prisión es, como apuntó Rodríguez Marín [*LVCL*, 269], trasunto de una reconciliación tras desavenencias o accesos de celos. El núcleo temático del poema lo encontramos concentrado en el último verso: «que tanto puede una muger que llora». Desde la consideración de este epifonema cobra relieve y sentido el cuentecillo ingenuo del pájaro que intenta la evasión y vuelve junto a su dulce carcelera.

Se han vinculado a este ciclo de Lucinda tres sonetos en torno al matrimonio: núms. 5, 11 y 57, aunque alguno parece bastante anterior a sus relaciones con la cómica. En cualquier caso, la inclusión en un cancionero consagrado a Lucinda nos lleva a pensar que, creados antes o en el tiempo de la publicación, el sentimiento que expresan tenía plena vigencia en la actualidad íntima del poeta.

El nº 5 («Sirvió Jacob los siete largos años...») parte de un tópico al que dio forma Camões [*Rca*, nº 30] en su soneto «Sete anos de pastor Jacob servia...». Lope usa la anécdota bíblica para maldecir un matrimonio con el que desearía romper para entregarse a un nuevo y arrebatador amor (vid. notas al texto).

Esta situación anímica le llevaría a incluir también un soneto anterior, dedicado a Vargas Manrique y copiado hacia 1593 por Pedro de Penagos. En las dos redacciones que de él conocemos se conserva idéntico el último terceto:

> ¡Ay del que tiene, por su mal consejo,
> el remedio imposible de su vida
> en la esperança de la muerte agena! (nº 11)

No sabemos a qué podían aludir estos versos en los años próximos a 1590. ¿Quizá a algún conflicto sentimental del dedicatario? En la redacción final parece referirse al vínculo matrimonial y están precedidos de un terceto, de nuevo cuño, en que vuelve a insistir en la fuerza consoladora de la esperanza: «si espera fin, ninguna pena es pena» (nº 11).

Más patética resulta la visión del matrimonio sin amor en el soneto 57: dos áspides asidas que se destruyen mutuamente y la muerte como único alivio.

El amor de Lucinda en su cénit hacía más insufribles los lazos que unían al poeta con la infeliz Juana de Guardo. Estos poemas de maldecir son el reverso y el complemento de los cantos de amor de este ciclo de la posesión.

4.5. El mal de ausencia

El tema de la ausencia, inseparable de los amores petrarquistas, tiene en las *Rimas* un tratamiento variopinto. Ya hemos hablado de un par de sonetos (el 43 y el 53) en que la vivencia de la falta del ser amado se esfuma en conceptos neoplatónicos y galantes, cuyo núcleo central es la imagen del sol como espejo en el que reverbera el brillo de los ojos adorados. En ninguno de los dos se cita a Lucinda, y no sería extraño que se compusieran con otro motivo, aunque en el contexto del poemario no hay duda de que están dedicados a ella.

El número 94 retorna al símbolo del sol y los ojos. ¿Qué importa la ausencia si el sol se ve desde cualquier parte? Los primeros versos parecen tener precisas raíces biográficas en las separaciones de los amantes (Lucinda, en Sevilla, y Lope, en Madrid), aunque en todo momento esa posible geografía más o menos concreta se confunde en el paisaje alegórico de las penas de amor: altas sierras y extremos fríos, por donde vuelan los dulces pensamientos del poeta.

La vida cotidiana entra de lleno en esa suerte de breve epístola dirigida a su amigo Barrionuevo que es el soneto 151: «Gaspar, si enfermo está mi bien, dezilde...». Los versos aluden a una enfermedad de Lucinda, que estaría a la sazón en Sevilla. El poeta, probablemente en Madrid, le ofrece su salud, aunque es ofrecimiento vano: «Que no tiene salud quien está ausente».

Disgustos momentáneos determinan también la separación de los amantes, que se prolonga a causa de un pundonor empeñado en no humillarse ante la entereza de la amada:

> Quien oy passare, passará mañana.
> Si enojada Lucinda sufre ausencias,
> ¿qué más vergüença que rendirse un hombre? (nº 136)

Las alusiones más directas y biográficas se encuentran en los sonetos 73 y 183. El 183 («Fugitivo cristal, el curso enfrena...») parece escrito cuando Lucinda parte hacia Andalucía. La imagina en Sevilla en medio de la flota (ese «bosque de árboles desnudos» que da por fruto «plata en barras»), mientras él, al lado del Manzanares, destruye, en modesta imitación de las locuras de Orlando, cuanto le recuerda el amor perdido:

> Yo, triste, en tanto que a tu margen torna,
> de aquestos olmos, a mis quexas mudos,
> nidos deshago y desenlazo parras. (nº 183)

Si el confidente del soneto anterior era el humilde Manzanares, en el 73 habla con el literario Betis, al que desea toda suerte de venturas: que se engalane con las naves venidas de Italia y de las Indias. Estos cuadros festivos de la ciudad opulenta y maravillosa que era Sevilla, contrastan con el ascético retiro del poeta, con la *soledad* (es decir, la nostalgia, como la *saudade* portuguesa) que sufre al verse apartado de su prenda amada:

> Diviértase [Lucinda] en tus salvas, triunfos y arcos,
> mientras que tengo yo por mayor gloria
> peñas del Tajo y soledad de ausencia. (nº 73)

4.6. «Aquí fue Troya la famosa»: el ciclo de la ruptura

Como hemos apuntado, el tópico de la definitiva separación de los amantes está vinculado en las *Rimas* a la experiencia biográfica de Lope junto a Elena Osorio. A estas circunstancias aluden poco más de una decena de sonetos. No queda claro que estuviera en la intención del poeta formar un ciclo con ellos. A veces se han asociado poemas con algún motivo en común, pero cuyos temas poco o nada tienen que ver.

Existen, por ejemplo, varios que desarrollan el mito de la destrucción de Troya, provocada por otra Elena, igualmente bella y

funesta. A veces la inspiración biográfica sólo puede establecerse dando un crédito excesivo a esta homonimia. Por ejemplo, el soneto 51 («Árdese Troya, y sube el humo escuro...») parece a simple vista uno de esos poemas descriptivos, casi parnasianos, a que tan aficionados fueron Arguijo y el propio Lope. El soneto, «uno de los mejores de las *Rimas*», en opinión de Montesinos [*EsLV*, 238], se desarrolla en dos planos: uno, amplio, general, en que vemos la ciudad en llamas, el pueblo que huye atemorizado, la ruina de los edificios...; y otro más corto, más íntimo y limitado, en el que aparece una Elena cínica y distante, que ajena al dolor que provoca, se sube al carro del victorioso:

> Y la dura ocasión de tanto daño,
> mientras vencido Paris muere ardiendo,
> del griego vencedor duerme en los braços. (nº 51)

Aunque es hipótesis algo arriesgada, puede entenderse que los catorce versos son una alegoría de la situación creada por la ruptura y el proceso por libelos. La destruida Troya sería trasunto de la vida del poeta, consumida en un amor desafortunado; ese Paris que muere ardiendo no sería otro que el propio Lope; la Elena mítica se corresponde con la real, y el griego vencedor, con el amante que desplazó al poeta.

No sabemos si una interpretación tan ajustadamente biográfica no desvirtúa lo esencial de un texto que guarda notable semejanza con otros en que se recrean «desinteresadamente» cuadros míticos como el de Judit o Europa y Júpiter, o aquel hermosísimo de Arguijo [*Op*, nº XXXII] en torno a Dido y Eneas («De la fenisa reina importunado...»), que comparte asunto y estructura con el de Lope.

El soneto que le sigue en las *Rimas*, de acuerdo con el orden que estableció el poeta al preparar la edición, vuelve al tema de Troya desde una perspectiva distinta y muy barroca: el canto a las ruinas del pasado. En esos «despojos de la muerte rigurosa», tan caros a los poetas del barroco sevillano, ve su juventud y sus amores irrepetibles:

> busco memorias de mi bien perdidas
> y hallo una sola boz que entrestas piedras
> responde: «Aquí fue Troya la famosa». (nº 52)

Esta Troya famosa por sus desdichas es también la protagonista del soneto 29, cuya inspiración es sumamente dudosa, pues no

aparece en él alusión a una ruptura, sino a un amor que consume y pierde al poeta, en otro tiempo exento y libre. Esa inmolación en las aras de un amor, que podría ser el de Lucinda o el de otra amante desconocida, le va a dar fama y notoriedad:

> Assí en la llama de mi amor celosa,
> pretende nombre mi abrasada vida... (nº 29)

No guarda relación alguna con Elena Osorio el soneto 69 («Si todas las espadas que diez años...»), en que se alude a la guerra de Troya como símbolo del tormento amoroso. En el 58 («Dexadme un rato, pensamientos tristes...») podrían verse ciertas alusiones a la comedianta, pero en esencia la mítica ciudad es imagen de la mente, rodeada por preocupaciones y recuerdos que incitan al poeta a seguir un camino distinto al platónico que había elegido.

De la agridulce experiencia juvenil sí nace el soneto 123 («Cayó la Troya de mi alma en tierra...»), que es probablemente el más explícito. En la primera versión (la incluida en *Velardo, el furioso*) había una trasparente referencia a lo ocurrido:

> ...aquella griega hermosa [o sea, Elena],
> por quien fui Paris cuando fue mi diosa
> y agora el rey que despreció y destierra. (nº 123)

En la versión definitiva la mitología viene a difuminar la evidencia biográfica: por amor (por ser «prenda de Venus»), el yo poético sufre los embates de los enemigos: «Juno me abrasa, Palas me destierra». Pero frente a la Troya física, la imaginaria del pensamiento no puede nunca acabar su suplicio: «siendo el alma inmortal y eterno el fuego».

Aunque es imposible determinar qué momento de la peripecia amorosa refleja este soneto, cabe suponer que se trata de un estadio anterior al que revela el 98, en el que el poeta confiesa que «aviendo agravio, / no sólo sé olvidar, pero aborrezco». En el 123 está todavía convencido de que no va a poder olvidar ese amor, a pesar de haber sido derrotado en la competencia. El agravio todavía no había penetrado en el alma hasta convertir en odio la antigua pasión.

El último soneto en torno a Troya (nº 172) se debió de componer años después de los acontecimientos y trata justamente de cómo el tiempo cura todas las heridas del alma. Alvano (el ficticio

protagonista del elemental relato) ve cómo el campo donde estuvo Ilión, «de fuego un tiempo y de dolor cercado», se ha convertido en un prado ameno. Esta nueva Troya, que simboliza el triunfo de la vida sobre la destrucción, es sobrado motivo de esperanza.

Agotada la presencia del símbolo de Troya, pasemos a ocuparnos de tres sonetos estrictamente autobiográficos y que representan tres hitos en el proceso de ruptura. En el 62 («Retrato mío, mientras vivo ausente...») el yo poético habla a un retrato inacabado al que encomienda ciertos cuidados durante su ausencia, pues «Mi bien es de las Indias combatido...». En el 115 parece convencido de que Filis está a punto de sucumbir. El soneto, dedicado a Juan Baptista Labaña, maestro y amigo del poeta, es un cúmulo de equívocos que desvelan las intenciones de la taimada Filis (Fili en el texto). El error del Lope aprendiz de astrólogo consistió en creer que el sol de Filis había de «regular por amor su movimiento». Nuevas y más exactas mediciones le llevan a otra conclusión bien distinta, idea que se refuerza con el equívoco final:

> que, si haze Fili en Géminis solsticio,
> no escapa mi zenit de Capricorno. (nº 115)

Aunque bienhumorado e irónico, el soneto refleja la desconfianza de Lope, que adivinaba la infidelidad de Elena. Es curioso que, tras escribir poema tan distante y escéptico, montara en cólera y se lanzara a componer aquellos romances furibundos y aquellos descomedidos libelos que dieron con él en la cárcel y que lo enviaron al destierro.

Justamente al momento de la partida alude el soneto 142 («Hermosa Babilonia en que he nacido...»), que presenta gran cantidad de reminiscencias petrarquescas [Petrarca: *C*, núms. 114, 137 y 138; vid. Millé: *GQ*, 111]. Es uno de esos sonetos en que el confidente (la ciudad de Madrid) se erige en protagonista. El yo poético se convierte en juez moral de la nueva Babilonia. La corte —bien lo sabía Lope, que había sido condenado por libelos— es un infame lugar «donde es la lengua espada de la ira». Al poeta se le sube a la cabeza el vino de la soberbia y, haciendo de la necesidad virtud, remata el soneto con este desplante:

> a labarme de ti me parto al Turia;
> que reír el loco lo que al sabio admira,
> mi ofendida paciencia buelve en furia. (nº 142)

Los más celebrados poemas de las *Rimas* ligados a la ruptura de los amantes son los famosos sonetos de los mansos: el 188 («Suelta mi manso, mayoral estraño...») y el 189 («Querido manso mío, que venistes...»). Como señaló Montesinos [*EsLV*, 239], este motivo «persiste por mucho tiempo en la lírica de Lope» y tiene tratamientos diversos a lo largo de los años. Los estudiosos han puesto especial énfasis al subrayar la íntima ligazón de estos poemas con la biografía sentimental del autor.[53] William R. Blue [*RLpm*] y, últimamente, M. Molho [*Tm*] han insistido en que la interpretación biográfico-sicológica no es la más adecuada. Claro está que la creación literaria no coincide puntualmente con la realidad y que Lope nunca fue un pastor pobre ni un pobre pastor; pero no es menos cierto que los poemas de los mansos (los de las *Rimas*, el del *Cartapacio Penagos*[54] y otros textos afines[55]) no son un mero y desinteresado ejercicio bucólico, sino una alegoría. Cada uno de los elementos que en ellos aparecen es trasposición metafórica de otra realidad. Para la cabal intelección del poema es preciso analizar no sólo las relaciones entre sustituyentes, como pretende Blue y, en parte, Molho, sino las de estos con los sustituidos y las de los sustituidos entre sí. Todo nos lleva de nuevo a la biografía del autor, aunque debemos tener en cuenta lo que hay de convencional en estas alegorías.

Lázaro Carreter [*Ebpc*, 149-167] ha analizado aguda y profundamente lo que llama el «temple de ánimo» que engendró cada uno

53 Esto es patente en el magnífico ensayo de Amado Alonso [*Mfp*, 108-133]. El estudio de Fernando Lázaro Carreter [*Ebpc*, 149-167] pretende ir más allá del documento biográfico y abordar el análisis «de esa asombrosa transustanciación que se opera tan frecuentemente en la pluma de Lope de Vega, por la cual los sucesos pasajeros de su vivir se convierten, mágicamente, en hermosas y perennes criaturas poéticas»; pero, en rigor, dedica su interesante artículo a tratar de perfilar la actitud sicológica que alienta detrás de cada uno de los sonetos.

54 El que empieza «Vireno, aquel mi manso regalado...», copiado en el folio 15 r. del cartapacio salmantino junto a otros sonetos de las *Rimas;* le sigue el nº 98 («Contendiendo el amor y el tiempo un día...»). Lo publicó Entrambasaguas [*EsLV*, III, 242-243].

55 Sobre todo el soneto de la *Arcadia:* «Silvio a una blanca corderilla suya...», y la posterior reelaboración del motivo en el canto II de *La Circe*, vs. 649-696 [vid. Lara Garrido: *Acmm*].

de estos sonetos. De ese análisis deduce el orden en que debieron de componerse: «Vireno...», «Querido manso...» y «Suelta mi manso...». Es posible que así sea, aunque es cuestión que difícilmente va a aclararse de forma indudable. Si nos dejáramos guiar por la mera secuencia argumental, tendríamos que concluir, de acuerdo con Trueblood [*EaeL*, 11-114], que primero Lope se dirigió líricamente a Elena («Querido manso mío…») con la esperanza, que a la postre se reveló vana, de que volviera a sus brazos. Después invocó al amante afortunado («Suelta mi manso, pastorcillo [o mayoral, en la 2ª redacción] estraño...») en un intento de vencer o desafiar, al menos, las resistencias externas que se oponían a su amor. Una vez consumada la ruptura, ya irreparable, pudo escribir «Vireno, aquel mi manso...», certificación poética del abandono.[56]

Entre los dos sonetos seleccionados para las *Rimas* existe considerable distancia estética. En el 189 se mezclan el íntimo tono de queja con ciertos cultismos, resabios retóricos y tópicos pastoriles, ya señalados por Lázaro [*Ebpc*, 156-157]. La ciencia adquirida por Lope en polianteas y digestos desagua aquí en las alusiones a la anacardina, que se creía capaz de restituir la memoria a quienes sufrían amnesia, y las aguas del Leteo o la Estigia, que provocaban el olvido. El oficio de poeta aportó ciertos complementos tópicos: «*grosera* mano», «lengua *de clavel*», el extranjerismo *selvatiquez* o los juegos de palabras y las antítesis múltiples del último terceto:

Aquí esta vuestra vega, monte y selva;
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;
vos mi ganado, y yo vuestro perdido. (nº 189)

El soneto, pese a los muchos materiales de acarreo, procedentes de la tradición literaria y cultural, es bello y tiene cierta elemental originalidad que nace del pálpito humano.

No puede, sin embargo, ponerse en parangón con el 188, hoy el más apreciado de las *Rimas*. Y no sin motivo. Es el que conserva una emoción más pura de aquellas andanzas juveniles. Es un poema que fluye natural y acompasado, excepto en el ripio del verso 12, que tampoco es obstáculo insalvable. La alegoría está desarrollada

[56] Frente a estas propuestas de secuencializar (perdonen ustedes la palabreja) los sonetos de los mansos, Molho [*Tm*, 153] argumenta, no sin cierta razón, que en estas series poemáticas «cada soneto ha de decir exactamente lo mismo. No puede haber progreso ni regresión».

con equilibrio y refleja, con fidelidad, no tanto lo ocurrido cuanto la impresión que de ello podía tener Lope.

Como es sabido, de este poema existió una primera versión conservada en el *Cartapacio Penagos*, en el Ms. 17.556 de la Biblioteca Nacional y, con retoques del editor, en el *Parnaso español* de Sedano. Esa primera versión fue depurada y notablemente mejorada al pasar al impreso. Es patente que en ella había algunas inmediatas referencias a la realidad que en la segunda se eliminaron para hacer más coherente y preciso el plano alegórico. El verso 5 aludía a la pobreza del vestuario de Elena mientras tuvo a Lope como amante: «Ponle su esquila y su grosero paño...». En la versión definitiva se sustituyó por «Ponle su esquila de labrado estaño...». También se sacrificó al bucolismo la referencia al pelo negro de la amada: el «vellocino negro encrespado» de los manuscritos se trasformó en «pardo encrespado», más en consonancia con la tonalidad del ganado. Cambió también el humilde *pastorcillo estraño* del primer verso, quizá despectivo, como quiere Lázaro [*Ebpc*, 163], por *mayoral estraño*, que se ajustaba mejor a la realidad extrapoética, no desdecía la convención bucólica y, dentro de ella, marcaba con precisión la desigual correlación de fuerzas entre los competidores.

Nunca es fácil dar con el misterio expresivo de un poema. En Lope, tan trasparente, tan fluido, tan inaprehensible, la dificultad es mayor. Tal el caso de este soneto en el que sólo es perceptible a primera vista la clara y certera alegoría biográfico-bucólica. Sin embargo, su estructura rítmica y conceptual aflora, clara y precisa, a poco que ahondemos. En los cuartetos encontramos cuatro movimientos paralelos encabezados por un imperativo con valor de súplica: *suelta..., dexa..., ponle..., toma...* Los endecasílabos impares se abren con una sílaba tónica, frente a los pares, que lo hacen con una átona. Cada pareja de versos crea un juego de tensión (versos impares) y distensión (versos pares). Para marcar ese acompasamiento, que el poeta debió de percibir desde el instante de la concepción, corrigió el texto primitivo del verso 6: «no me le engañen tus collares de oro». La presencia del imperativo (aun en la forma negativa) y el iniciarse con el adverbio *no* (tónico) casi ponía este endecasílabo en pie de igualdad rítmico-conceptual con los versos 1, 3, 5 y 7. La versión definitiva pulió esa irregularidad, a costa de sacrificar el expresivo dativo ético (*me*):

Ponle su esquila de labrado estaño,
y no le engañen tus collares de oro...

Los tercetos se apartan, como es habitual en el soneto, del esquema organizativo de los cuartetos. Su marca estructural es la condicional anafórica con que se inician: *Si pides...*; *Si piensas...* En el primero se apuntan los datos que avalan la reclamación, y en el último late una actitud de desafío:

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choça viene... (nº 188)

También estos versos corrigen y mejoran los de la primera versión:

Si dudas que yo soy su dueño indino,
suelta y berásle que a mi choça biene...

Naturalmente, lo que pasaba por la cabeza del *mayoral estraño* no era la duda, sino la certeza de que el pastor no era ya dueño del precioso manso. No podía admitir que el animal lo abandonara para dirigirse raudo a la choza de su rival. El hablante se sitúa en la perspectiva de su interlocutor y deja, desafiante, las posibilidades abiertas: «suelta y verásle si a mi choça viene...» Y, siempre jactancioso en cuestiones de amor, remata el poema con una imagen que ha presidido los tres sonetos de los mansos: «que aún tienen sal las manos de su dueño». En el juego metafórico de la alegoría pastoril está claro que *sal* es el sustituyente de la irresistible atracción erótica y sexual que el yo poético tenía conciencia de poseer.

El análisis rítmico de los endecasílabos nos confirma algo que ya habíamos percibido por el oído. Contrasta la energía del arranque de los versos impares con la suave fluencia del poema, sin saltos emotivos como los que persiguen tantas composiciones románticas con los endecasílabos enfáticos. El predominio de versos sáficos, con acento principal en cuarta y cesura tras la palabra que contiene esa sílaba, es muy claro. Sólo tres versos del soneto (4, 8 y 12) son heroicos. El paralelismo rítmico de los cuartetos es perfecto. El esquema del primero:

ó o o ó o / o o ó o ó o   sáfico
o ó o ó o / o o ó o ó o   sáfico
ó o o ó o / o o ó o ó o   sáfico
o ó o o o ó / o o o ó o   heroico

se repite en el segundo, con una variación poco significativa en el cuarto verso:

o o o ó o ó o / ó o ó o

No hay en este poema versos espectaculares, con las rotundas bimembraciones que vemos en otros. Esos alardes casan mal con el tono de súplica. El ritmo se ajusta a la secuencia del pensamiento. Las tensiones y distensiones de los cuartetos se cambian por los encabalgamientos del primer terceto, en que describe los ojos soñolientos de Elena:

...tiene el bellocino
pardo encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.

Obsérvese el tenue subrayado de la epanástrofe.

El último verso, sin caer en el efectismo, sí presenta el realce rítmico del agudo ante la cesura:

que aún tienen sal / las manos de su dueño.

En efecto, como mantuvieron Amado Alonso [*Mfp*, 154] y Fernando Lázaro [*Ebpc*, 157-158], este soneto 188 es el que lleva a su punto más alto de depuración, no sólo moral o sicológica, sino también poética y estilística, el episodio biográfico, en parte trágico, en parte bufo y bochornoso, de los amores y ruptura con Elena Osorio.

5. Otros temas y acentos

5.1. Poemas galantes y conceptuosos

Durante todo el siglo barroco se cultiva una poesía que fija su atención en pequeños detalles de la vida cotidiana. Escenas insignificantes pasan a ser el asunto de grandes obras artísticas.[57] El motivo predilecto de estas estampas son las damas «sorprendidas» en una actitud, en un gesto... [cf. Hatzfeld: *EsB*,116-117].

57 Emilio Orozco [*TB*, pág. LIV] nos recuerda que «dos de los lienzos más representativos del seiscientos, las *Meninas* y la *Ronda de noche*, en realidad no son más que dos grupos de personas sorprendidas en un instante cotidiano de su vivir».

Torcuato Tasso en sus *Discorsi,* citados por Lope en el texto en prosa que precedía a los sonetos en 1602, teorizó sobre esta modalidad lírica que trata cosas minúsculas con un lenguaje rico, elevado y conceptuoso. En una de sus páginas define el estilo *gonfio* :

> Il gonfio è simile al glorioso, che de' beni che non hà si gloria, e di quelli che hà usa fuor di proposito. Perche lo stilo magnifico in materie grandi tratto alle picciole non più magnifico, ma gonfio sarà detto. [Tasso: *Dp*, fol. 28 r.]

En los sonetos de sus *Rime* puso en práctica estas doctrinas. Varios de ellos están dedicados a momentos fugaces y poco relevante del existir: *Invitato de la sua Donna a ternerle lo specchio, descrive quell'atto poeticamente, Torno un' altra volta à mostrar lo specchio à la sua Donna, e descrive la sua bellezza e'l compiaciamento c'havea di mirarsi,* etc. Desde su publicación en 1591, corre por Europa una poesía interesada en recrear esos asuntos mínimos [vid. Friedrich: *Eli*, II, 93].

Como se ha señalado, Paoli [*RLV*] se apoyó en este tipo de poemas para sostener su tesis de que las *Rimas* de Lope representan una nueva forma de la sensibilidad y de la expresión lírica, que socava, mediante la ironía y el escepticismo, el edificio lírico-sicológico del petrarquismo. En efecto, esta parcela de los doscientos sonetos abandona las atormentadas introspecciones para volcar su atención sobre motivos frívolos, fugaces, delicadamente leves.

Lope describe *A una dama que le echó un puñado de tierra* (nº 55), a otra *que consultava astrólogos* (nº 72) o a una tercera *que hilava* (nº 152). Estas «tiernas nonadas ingeniosas», como las llamó Dámaso Alonso [*Pe*, 514], utilizan un lenguaje en que se combinan lirismo, humor y galantería. Para dar vuelo a motivos tan fútiles el poeta recurre a la técnica conceptista. Se trata de *exprimir* (en el doble sentido: *expresar* y *apurar*) las relaciones caprichosas que puedan establecerse entre lo real y lo metafórico.

Un buen ejemplo nos lo ofrece el soneto 55. La anécdota no puede ser más trivial: una dama, por juego o por descuido, le arrojó un puñado de tierra. Esta diminuta chispa basta para que se ponga en marcha el espectáculo pirotécnico del conceptismo. El poeta se imagina muerto:

> Como a muerto, me echáis tierra en la cara;
> yo lo devo de estar, y no lo siento... (nº 55)

De ahí pasa a jugar con una triple muerte: la real, la imaginaria del olvido o el desdén («un muerto en vuestro esquivo pensamiento») y la caprichosa de sentirse ya enterrado por haber recibido un puñadito de tierra en el rostro.

El segundo cuarteto es un ejemplo de ironía galante. El yo poético juega con el tópico del amor constante más allá de la muerte, que se sostiene sobre el arbitrario paralelismo que estableció entre el entierro y la acción de la dama:

> Vivo os juré que muerto os confessara
> la misma fe; cumplí mi juramento;
> pues ya después del triste enterramiento,
> ni cessa la afición, ni el amor para. (nº 55)

Los tercetos discurren sobre un trascendente enigma: ¿es piadosa la dama al enterrar al enamorado que mató su hermosura? Las dudas de los versos 9-11 se disipan en el segundo terceto gracias a otro aventurado símil: el comportamiento de la cruel señora se parece al del ladrón que, habiendo matado al propietario de la casa asaltada, lo entierra en ella para intentar huir del castigo de la justicia. ¡Lejos nos ha llevado Lope a partir de aquel puñadito de tierra que accidental o intencionadamente le arrojaron!

El enrevesado juego de conceptos que hemos visto en este soneto 55, presenta otros matices en el 125: *A una sangría de una dama*. El asunto es tópico y puede verse en otros poetas contemporáneos (vid. notas al texto). En Lope encontramos las consabidas traslaciones conceptuosas (el Amor ciego dio a la mano de la dama el arco y las flechas para que matara lo que él no veía) y un cúmulo de imágenes preciosistas en que contrastan el blanco del brazo con el rojo de la sangre:

> Vierte esa fuente de rubíes puros,
> ¡o peña de cristal!, con blanda herida... (nº 125)

En el soneto 152 (*A una dama que hilava*) la escena familiar de una mujer hilando se compara sucesivamente con una Parca «blandamente fiera», de cuya tijera pende la vida del poeta, y con una Aracne victoriosa sobre la diosa Palas.

Ya hemos visto otros sonetos conceptuosos y galantes como los dedicados a Lucinda: *A una dama que se limpiava los dientes, A una dama que tenía los ojos enfermos, A las ojeras de una dama*... El soneto 108, dedicado a una dama de ojos negros (no se

trata, por lo tanto, de Micaela), es un poema más conceptuoso que apasionado (vid. edición crítica). Dificultad conceptista y complejidad sintáctica se dan la mano en un alarde de virtuosismo y anuncian lo que serán muchos de los poemas burlescos y cariñosos de Tomé de Burguillos.

En la interpretación del soneto 22 (*A dos niñas*) se ha interpuesto el biografismo dominante en la crítica lopesca. En sus primeros versos:

Para tomar de mi desdén vengança,
quitóme Amor las niñas que tenía...

la crítica ha creído ver una alusión a la muerte de dos hijas del poeta (vid. notas al texto). Por más que nos esforzamos, no conseguimos ver nada fúnebre en este poema, donde predomina un aire ligero, juguetón y galante. Como en el 2 de Petrarca, que pudo ser su modelo, el Amor desea castigar la indiferencia del poeta. Le arrebata dos *niñas* que le proporcionaban la tranquilidad, la calma, el equilibrio vital.

El texto es escurridizo. ¿Qué significan exactamente los primeros versos? ¿Murieron dos hijas de Lope, como dicen La Barrera y Rennert y Castro? ¿Lo desdeñaron o se fueron dos jóvenes amigas suyas? ¿Dejaron de mirarlo los ojos amados (las niñas de los ojos) a través de los que el poeta veía el mundo? El juego con la palabra *niñas* y el caprichoso políptoton casan mal en un soneto fúnebre, y tampoco se compadece la relación paterno-filial con las alusiones al Amor y al deseo. El soneto es un juego sutil e ingenioso que nos oculta la pista para descubrir un sentido único y preciso.

Más claro es el poema dedicado *A una dama que consultava astrólogos.* Lope, que llevaba la astrología en el corazón y que sabía algo de ella, se manifiesta con frecuencia contra esas consultas que aspiran a desvelar el futuro y se burla donosamente de ellas:

Toma un espejo al apuntar del día
y si no has menester jazmín ni rosa,
no quieras más segura astrología. (nº 72)

A un loco favorecido de una dama (nº 33) participa de la misma línea de juego conceptuoso para expresar la envidia ante ese amante sin seso que goza del favor de la amada. Este soneto tendrá un eco tardío en las *Rimas de Burguillos*, a quien *Prometieron favorecerle para cuando tuviese seso.*

La referencia a Burguillos no se limita a este soneto final. En rigor, toda esta serie de poemas galantes y conceptuosos son un anticipo de la lírica brillante y burlesca de la vejez, donde abundan esos asuntos mínimos (*A una dama que en un balcón estaba cosiendo unos escarpines muy pequeños, A una dama que salió al balcón cortándose las uñas, A un gorrión a quien daba de comer una dama…, Al cuidado de calzar justo una dama…*) tratados con virtuosismo estilístico, forzando la máquina de los conceptos, y endulzados, como apuntó Gerardo Diego [pról. Lope: *R*, 15-16], con lo que nuestros antepasados llamaban burla y nosotros humor.

5.2. Poemas morales

En las *Rimas* encontramos un conjunto variopinto de reflexiones morales que en más de un momento recordarán al lector el universo lírico de las *Rimas sacras.* Tal es el caso del soneto 20 («Si culpa, el concebir; nacer, tormento...»), que expresa el desengaño ante la inanidad de la gloria mundana.

Este afán de renuncia ascética contrasta con las recomendaciones del soneto 25, una bella e interesante recreación del *carpe diem*. En los primeros versos suenan ecos del soneto XXIII de Garcilaso:

> Antes que el cierço de la edad ligera
> seque la rosa que en tus labios crece... (nº 25)

Las admoniciones no tienen el arrebato que vemos en otros ejemplares del mismo género, empezando por el celebérrimo «Mientras por competir con tu cabello...». Son consejos marcados por el buen sentido, invitaciones a aprovechar los discretos placeres de la dorada medianía, sin dejar que la vida pase en balde. No son la muerte y la aniquilación las que amenazan, sino una vejez que limitará las posibilidades de placer y alejará a los pretendientes. El primer verso de los tercetos («No te detengas en pensar que vives...») es una feliz síntesis del sentimiento vital de Lope, pero el soneto está lejos del talante encendido y precipitado que comúnmente se le atribuye. Suena más bien a esa multitud de comedias burguesas en que el amor no es tanto una pasión exclusiva y trascendente, cuanto una razonable oferta de placer y felicidad que los personajes no quieren dejar que se escape entre prejuicios y timideces.

No es fácil determinar si en el soneto 65 (*A una dama que dexava lo que amava por interés de lo que aborrecía*) hay alguna referencia de carácter autobiográfico. El consejo le hubiera estado bien a Elena Osorio, pero no es seguro que esté dedicado a ella. Aquí vuelve a aparecer el Lope vital que antepone la inclinación natural a otros valores, y señala los daños y contradicciones a que se condena quien traiciona su sentimiento.

Dos sonetos de carácter moral están dedicados *A Pedro Liñán*, el poeta amigo y compañero de los años de Alba. El primero, nº 38 («Liñán, el pecho noble sólo estima...»), es un desmesurado canto a la virtud y la entereza frente a las bajas lisonjas de la vida cortesana. El texto retrata la imagen ejemplar y heroica que Lope tenía de sí mismo. Los valores que atesoran él y su amigo son inmanentes y no están sometidos a los vaivenes característicos de las propiedades burguesas:

> No ha menester fortuna el virtüoso;
> la virtud no se da ni se recibe,
> ni en naufragio se pierde, ni es impropia. (nº 38)

El segundo soneto *A Pedro Liñán de Riaza* (nº 92) se escribió años después, cuando el amigo se disponía a recibir las órdenes sagradas. Es una muestra de incipiente desengaño al ver cómo la desdeñada riqueza no acompañaba a la gloria literaria. Lope envidia la fortuna y el seso de Liñán, que abandona las pretensiones terrenas para acogerse a la piedad divina.

El resto de los sonetos morales son más abstractos que los que hemos visto hasta ahora. Tal el caso del nº 112, formado *De versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso*. Pocos lectores han prestado atención al tema del poema: una tópica reflexión sobre la angustia vital y el vertiginoso paso del tiempo. Lo más llamativo es el esforzado virtuosismo que le permite enlazar catorce versos ajenos en cuatro lenguas.

Definiciones tópicas y escolásticas contienen los sonetos 157 (*A la Verdad*) y 199 (*A la muerte*), mientras el 150 recoge uno de los motivos más fértiles de la lírica lopesca: el de la barquilla.

5.3. Poemas fúnebres

En los textos de este apartado Lope se mostró más que nunca poeta de circunstancias. No vamos a encontrar en las *Rimas* una elegía estremecedora como la *Canción a la muerte de Carlos Félix*.. Ante la muerte de su padre (el poeta tenía sólo quince años) escribió un soneto (nº 163) conceptuoso, alambicado, en el que juega equívocamente con el nombre del difunto y construye una alegoría, más propia de un auto sacramental que de una elegía íntima.

Si la piedad filial le inspiró los conceptos del soneto 163, el amor de padre le arrancó algunos versos más sentidos *A la sepultura de Teodora de Urbina,* que es un híbrido entre la voz personal y directa de los primeros versos y el ejercicio de virtuosismo de los tercetos.

También a la época de Alba pertenecen los sonetos 30 y 31, relativos a la muerte de una tal Albania, cuya identidad ofrece dudas a la crítica (vid. notas al texto). El ingenio mata aquí, como en otros lugares, el discurso poético.

Más flojos son, en general, el resto de los sonetos funerarios, entre los que se cuentan los dedicados *A un cavallero, llevando su dama a enterrar él mismo* (nº 28), *A la muerte del duque de Pastrana* (nº 100), *A la muerte de don Juan de Ulloa, conde de Villalonso* (nº 147) y *A la muerte de Filipo Segundo, nuestro señor* (nº 197).

El más sentido parece el dedicado al conde de Villalonso, que es un planto elegíaco e, indirectamente, una barroca reflexión moral sobre los peligros de la movilidad social. Los mitos clásicos (las Parcas, Teseo e Ícaro) dan la materia para los símbolos empleados. El hilo de Ariadna que conducía al prócer por «el laberinto de la vida» se ha roto. La simpatía con que se mira a este nuevo Ícaro no excusa una dolida admonición final:

> Conde, quien va subiendo, como tiene
> un pie en vazío, si la muerte llega,
> ¡ay Dios, cuán fácilmente le derriba! (nº 147)

5.4. Poemas dedicatorios

Estamos ante una nueva serie de poemas externos. Grandes señores, mecenas y amigos son sus destinatarios. Esta poesía panegírica aspira a conseguir el favor de las personas tan lisonjeramente

cantadas o bien a halagar a los colegas y compañeros de aventuras. A veces el poeta se convierte en cronista de sociedad y recrea en verso fiestas y bodas, asuntos que siempre han tenido un público apasionado.

La casa real y sus fastos ocupan la pluma de Lope en cinco ocasiones festivas (ya han quedado reseñados los poemas funerarios). La más temprana es el soneto *Al casamiento del duque de Saboya y doña Caterina de Austria, infanta de España, en cuatro lenguas* (nº 195). Es una muestra más de un virtuosismo que no renunciaba a ensayar todos los caminos [vid. Curtius: *LeEM*, 57], aunque algunos resultaran callejones sin salida.

Otros sonetos dedicados a los fastos cortesanos son el 35 (*A los reyes de España*), el 193 (*A la encamisada del príncipe nuestro señor*), el 196 (*Al casamiento de Filipo Tercero y Margarita de Austria, nuestra señora*) y el 82, en el que aspira a la protección del archiduque Alberto.

En los años que precedieron a la publicación de las *Rimas* hubo una importante renovación en los más altos escalafones de la nobleza española. Lope se precipitó para ofrecer su pluma a los nuevos magnates, a los que, naturalmente, auguraba un futuro heroico. El primero de ellos debió de ser el duque de Alba, don Antonio (nº 49), al que siguieron otros: el duque de Béjar (nº 131), el duque de Osuna (nº 176), *Al marqués de Malpica* (nº 144)...

Lope pensaba, fiel a una añeja tradición, que las hazañas se realizaban para que los poetas tuvieran qué cantar. Por eso augura al duque de Osuna que su nombre «será sujeto del castalio coro» (nº 176). Esta condición de tema poético alcanza también a eventos más comunes. Así, el bautismo del príncipe de Fez es un «alto hecho», digno de ocupar a «los cisnes de las fuentes de Aganipe» (nº 169).

Otros sonetos, además de cortesanos, son también literarios. En el 74 alaba hiperbólicamente los versos del conde de Lemos, que pone a la altura de los de Homero; y en el 107 elogia a un capitán que, abandonando las armas, se aplica a la literatura:

> buelto a su patria, es cisne dulce y solo.
> Ya que la soledad y el campo habita,
> con su pluma enriqueze nuestro polo,
> olvida a César y a Virgilio imita. (nº 107)

Hubo magnates con los que Lope mantuvo una relación netamente amistosa. Ese es el caso de Félix Arias Girón, al que dedica el soneto 89 («Don Felis, si al amor le pintan ciego...») y el 114 («Océano mar, que desde el frío Arturo...»), donde lo exhorta a fijar con la pluma las hazañas de su espada: «sé César español, vence y escrive».

También pertenecía a una clase superior el caballero granadino don Álvaro de Guzmán, que lo acogió en Granada cuando el poeta visitó esa ciudad en 1602.

El mismo viaje a Granada dio como fruto otros tres sonetos dedicados *Al doctor Arjona* (nº 159), *Al doctor Mira de Mescua* (nº 165) y *Al doctor Tejada* (nº 167) [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 929-936]. Todos tienen como común denominador el agradecimiento del forastero a sus anfitriones. No encontraremos en ellos mayores valores poéticos. Sólo tienen interés como curiosidad histórico-literaria.[58]

Por aquellos días de 1602 y en Sevilla Lope dedica un soneto (nº 120) *A don Juan de Arguijo, viendo un Adonis, Venus y Cupido de mármol*, que se complementa con otro en torno *A la Venus de mármol* (nº 121). El primero de los sonetos es un subido elogio a la obra del artista. Las estatuas son los mismísimos dioses que representan. Su broche deriva hacia el tema del amor y el juego de ingenio en torno a los desdenes, reales o fingidos, de Lucinda.

En el soneto 121 no aparece Arguijo. La Venus de mármol, que ha heredado de Lucinda «la gracia, la blancura y la dureza», da ocasión a algunas reflexiones sobre el arte y el paso del tiempo. Reflexiones un tanto parnasianas, que sin duda hubiera suscrito sin problemas el poeta y mecenas sevillano.

---

58 Dentro de esa esfera no deja de llamar la atención la anécdota que a continuación relatamos. El Dr. Tejada dedicó a Lope un mediocre soneto que, estropeado por el copista, nos ha llegado a través del *Cancionero antequerano* (*Bariedad de sonetos*...): «Rebuelta en perlas y oro, la alta frente...». A este elogio contestó Lope con el soneto 165, que en el impreso de las *Rimas* aparece dedicado a Mira de Amescua. No es fácil determinar si se trastocaron los rótulos de los sonetos o si Lope confundió a los dos poetas que, entre otros, acababan de presentarle en Granada. No fue esta la única confusión literaria que se produjo en el viaje a Antequera y Granada. Como ya señaló Dámaso Alonso [*Oc*, III, 932-936] y ha tratado posteriormente Otto Jörder [*MPLV*], Lope publicó a nombre de Agustín de Castellanos un soneto («Espíritu gentil que el alto cielo...») que le entregó Luis Martín de la Plaza [Lope: *Pp*, 483].

El poema *A don Francisco de Quevedo* (nº 128) es una pieza autobiográfica en la que expone sus cuitas amorosas. Lope admira en Quevedo al poeta insigne que empezaba a despuntar y envidia al hombre que no sufre, como él, los embates de la pasión amorosa:

Vos, coronado de la excelsa planta
por quien suspira el sol, no veis, Francisco,
si canta la sirena o Circe encanta. (nº 128)

El mismo contraste entre las penas propias y las venturas ajenas lo encontramos en el soneto *A Melchor de Prado* (nº 130). Este actor, amigo de Lope de los tiempos del proceso por libelos[59], debe de ser la misma persona que un tal Gaspar de Prado, «Iphis de Isabel Bapt[a] que porque la halló con un ginovés se colgó de un garavito en la p[ta.] del Sol» [Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 156]. Después de tan trágica experiencia («pues que passastes del olvido el río» dice Lope), debió de encontrar consuelo en otros brazos: «bolviendo en gloria un ángel vuestras penas».

Otros amigos (Liñán de Riaza, Juan Bautista Labaña, Luis de Vargas Manrique) desfilan por las páginas de las *Rimas* en sonetos que ya hemos comentado por ser de asunto amoroso o moral. Esta serie de poemas dedicatorios va pasando desde lo más externo a lo más íntimo a medida que se desciende en la escala social. Cuando se dirige a grandes señores, Lope recata su intimidad, que va aflorando cuando habla a personas más próximas en las ocupaciones y en el trato.

5.5. Recreación de mitos clásicos, bíblicos, históricos y literarios

Es sorprendente comprobar el peso que tiene en las *Rimas*, comúnmente consideradas un poemario personal y autobiográfico, la recreación de historias y figuras míticas. Dentro de este concepto hay que incluir no sólo las leyendas y personajes de la mitología grecorromana, sino también los bíblicos (de Abel a Judit) y aquellos que, aun perteneciendo a la historia documentada, se han elevado a la categoría de emblema o símbolo.

En los últimos tiempos han merecido especial atención estos poemas. Paoli [*RLV*, 132] ve en ellos con «più netta evidenza la dissoluzione del classicismo intacatto da una grazia scherzosa e pun-

59 Se le cita reiteradamente en Tomillo y Pérez Pastor [*PLV*, 20, 22, 25, 29, 32, 35, 36, 49, 155 y 156].

gente»; Rosa Romojaro [*SmpR, SsRL y MeRL*] analiza la presencia del mito clásico como elemento del lenguaje simbólico de Lope. Carla Bruchi [*SmRL*] ha estudiado la interacción del mundo cerrado de las viejas leyendas con las preocupaciones morales y sicológicas del yo poético. En función de este entrecruzamiento clasifica los sonetos míticos en seis especies que van desde los que no contienen elemento alguno ajeno al mito hasta los que establecen un paralelismo entre el relato histórico-mitológico y los eventos autobiográficos [Bruchi:*SmRL*, 192].

En efecto, el tratamiento que se da a estos materiales, el modo de relación del creador con ellos, es muy variopinto. Unas veces sirven de cauce para el sentimiento personal. Otras veces son la excusa para la reflexión moral. Abundan los poemas en que el autor parece mantenerse al margen y centrar su interés en los aspectos plásticos o dramáticos de la leyenda. No faltan algunos panegíricos (el dedicado a Carlos V, nº 24; el que habla *Del señor don Juan de Austria*, nº 194; o el dirigido *Al conde don Tomás Porzey*, nº 85) e incluso encontramos un poema humorístico o satírico (nº 129), en que el mito de Orfeo, que baja a los infiernos en busca de su esposa, sirve de contraste a un malcasado.

Ya hemos analizado el más importante mito que Lope aplicó a su propia historia personal: el de Troya destruida por el influjo nefasto de la bella Elena. A unos apasionados y mal correspondidos amores buscará parangón en la leyenda de Endimión y Clicie (nº 16); sus desdichas encontrarán paralelo en la hidra (nº 93), y su felicidad absoluta, en el mito de Midas (nº 21).

En estos sonetos el desarrollo —narrativo o dramático— del mito es amplio, hasta el punto de que puede parecer un relato objetivo y desinteresado. Sólo en los últimos versos se plasma o intuimos la conexión de la leyenda con la situación personal.

Ese esquema se aplica también a hechos contemporáneos, como en el soneto *A la jornada de Inglaterra*. El poeta habla a las naves y les promete la victoria:

> id, y abrasad el mundo, que bien llevan
> las velas viento, y alquitrán los tiros,
> que a mis suspiros y a mi pecho devan.
> Segura de los dos podéis partiros,
> fiad que os guarden, y fiad que os muevan:
> tal es mi fuego, y tales mis suspiros. (nº 63)

Con tales pertrechos no puede extrañar el desastrado final de la expedición.

El empleo de mitos y hechos históricos para la reflexión moral cuenta con una larga tradición. Uno de los que siempre se ha prestado a este fin es el mito de Faetón. No hay poeta barroco que se precie que no haya expresado desengaños vitales o temerarios desafíos a través de la desdichada historia del hijo del sol [vid. Gallego Morell: *MFle*]. Lope en el soneto 90 da un giro original a la leyenda. En los once versos iniciales describe el trágico atrevimiento, pero apunta para la meditación otro peligro mayor:

> Pero mísero dél, ¿dónde cayera,
> si con freno de fuerça y no de gusto,
> la voluntad de una muger guiara? (nº 90)

El segundo texto sobre Faetón (nº 91) consta de una breve narración introductoria y del planto de Climene. Su tema es uno de los más caros a la lírica barroca: la grandeza en la desdicha.

Los peligros de la mujer, anunciados en el primero de los sonetos sobre Faetón, tienen más amplio y pertinente desarrollo en el que trata *De Nino y Semíramis* (nº 187). Es un breve cuadro narrativo que da acogida a una misoginia tópica, que en Lope puede ser un mero ejercicio retórico o expresión sublimada de un ocasional desengaño.

Pero en el juego de tópicos no falta la defensa de la mujer frente a los murmuradores (*De Dido Elisa*, nº 118) y ejemplos de constancia hasta la muerte: *De Sofonisba* (nº 109). Este soneto, que no pasa de correcto, tiene, sin embargo, un punto de fuerza en el verso 11, en el que la voz del narrador salta por encima de las convenciones literarias, que reclaman la impasibilidad, y expresa su propia tensión ante los hechos: «no sé qué coraçón pudo bastalle».

La historia romana proporcionará también asunto para otros dos sonetos: *De Codro y Pompeyo* (nº 116) y *De Pompeyo y César* (nº 77). El primero lamenta la muerte de Pompeyo, que no pudo tener los honores debidos ni aun las lágrimas de su esposa. El segundo es una lección de desengaño y fatalismo perfectamente estructurada. La muerte trágica de los dos rivales y la reflexión moral a que da lugar, corren paralelas en los cuartetos (Pompeyo) y los tercetos (César)[60].

---

60 La misma exactitud se aprecia en el mediocre soneto *De Abel y Josef* (nº 177), que es también una manifestación de esas vidas paralelas y contrastadas.

En cada uno de estos poemas varía la proporción entre los elementos narrativos, descriptivos y morales. Hay textos en que se mezclan a partes iguales. Así ocurre en el titulado *De Absalón*. El bello y rebelde hijo de David es, como Faetón, «famoso exemplo al suelo», y Lope, al pintar su trágica muerte, alterna la descripción objetiva:

> Suspenso está Absalón entre las ramas
> que entretexen sus hojas y cabellos...

con la admonición moral:

> que los que tienen la sobervia en ellos
> jamás espiran en bordadas camas. (nº 104)

Esa alternancia se repite en el segundo cuarteto y se rompe, aunque Erdman [*LVAl*, 757-766] quiera convencernos de lo contrario, en los versos finales.

El soneto se divide en dos mitades antitéticas: los cuartetos, en tercera persona, rígidamente estructurados en dísticos narrativos y morales; y los tercetos, en segunda persona, donde la reflexión ética lo es todo.

El último terceto establece una conceptuosa correlación ya señalada por Dámaso Alonso [*Scel*, 402] y se cierra con un brioso concepto: el ambicioso y casquivano Absalón, que quiso poseer la tierra, apenas la roza en el momento de su muerte:

> ...tan vano,
> que te quedaste entre la tierra y el cielo. (nº 104)

Este juego entre el trágico fin de Absalón y sus caracteres morales provocó los encendidos elogios de Gracián [*Oc*, 263]:

> Nótese la muchedumbre de correspondencias: entre el quedar en el aire y su vanidad; mejor, entre su ambición de ocupar la tierra y quedarse al aire; más recóndita, entre la ocasión calva y sus cabellos, que le fueron lazo para tan desdichada muerte.

En otros sonetos la presencia de lo moral se reduce considerablemente en beneficio de los valores estéticos. Así ocurre en el nº 86 (*De Andrómeda*). Este mito, tan caro a los artistas plásticos, fue también uno de los predilectos de Lope. El texto de las *Rimas* no abarca toda la fábula; se limita a pintar un momento de la situación. Más que una narración, es la trasposición literaria de un lienzo.

Sólo el último verso («...que aun ay quien tenga embidia en las desdichas») añade una nota que se escapa a lo pura y netamente plástico.

De este tipo de sonetos comentó Montesinos [*EsLV*, 157-158]:

> ...Lope destaca fuertemente todo elemento sensual con una rara finura de sensibilidad. A veces, como en algunos parnasianos del pasado siglo, la influencia de las artes plásticas, la preocupación por la línea escultórica o por el color son notables...

Vossler [*LVt*, 187], aunque de acuerdo en lo sustancial, matizó estas consideraciones:

> En realidad está Lope aquí mucho más cerca de los conceptistas y de Góngora que de los modernos franceses cuyo designio consistía precisamente en evitar el matiz intelectivo y toda consideración por lo que a sociales entretenimientos del ingenio se refiere. Lope, por lo menos en su lírica, está a gran distancia de pensar que la poesía debe ser *essentiellement bête*.

Como acostumbra a ocurrir en este tipo de situaciones, creemos que los dos críticos tienen razón. Es cierto que la poética de Lope —apasionado y defensor de los conceptos como columna vertebral de la lírica— difiere sustancialmente de la impasibilidad síquica y moral que persiguen los parnasianos. Pero también es verdad que en algunos de estos sonetos las coincidencias entre el uno y los otros no se limitan al asunto. La técnica es decididamente impresionista, *avant la lettre*. A veces el poeta barroco acumula las imágenes sueltas, las impresiones ópticas y se resiste a la tentación intelectual de explicarlas o concatenarlas. Como los vates decimonónicos, que aspiraban a «escribir fríamente versos apasionados», cuida con esmero la estructura y, como nunca falta cierta voluntad de intervención aun en los autores más objetivos, reserva para los últimos versos el estallido exaltador.

El soneto al que mejor sienta el marchamo de parnasiano es, sin disputa, el titulado *Al triunfo de Judit* (nº 95). Spitzer [*LVTJ*] rastreó las fuentes posibles de este texto y señaló cómo en el mismo título se ve una doble huella. La palabra *triunfo* nos remite a la tradición romana y a los *Trionfi* literarios del Renacimiento italiano, en particular los de Petrarca. El nombre propio nos indica la ascendencia judeocristiana [vid. también Erdman: *SsTJ*].

Spitzer cita los pasajes de la *Vulgata* y las ilustraciones medievales (para la *Biblia* catalana de Farfa, siglo XI, y para el *Hortus deli-*

ciarum de Herrad de Landsperg, siglo XII) que presentan coincidencias significativas con el texto de Lope. Nuestro soneto se inserta en esa tradición, pero no creemos que tenga más fuente que el texto de la *Vulgata* y las múltiples e imprecisas recreaciones pictóricas.[61] Es muy probable que el poeta tuviera ante sus ojos un cuadro concreto, pero este o no ha llegado a nosotros o nadie ha reparado en él.

Lope ha creado unos versos que trasponen al ámbito de la palabra los efectos plásticos. Prescinde de la acción. Lo que vemos es el resultado. La materia se distribuye en planos que los versos van recorriendo como una cámara cinematográfica. En primer lugar vemos el hombro derecho de Holofernes que, ensangrentado, cuelga desde la cama hasta el suelo. Es este el único momento en que se introduce una opinión moral, ajena a la textura exclusivamente plástica del poema:

...del feroz tirano,
que opuesto al muro de Betulia en vano,
despidió contra sí rayos al cielo. (nº 95)

El segundo cuarteto describe la parte izquierda de la tienda y el artificio que nos permite ver el interior: Holofernes en su agonía ha arrancado la cortina que ocultaba la escena íntima. Erdman [*SsTJ*, 242] ha subrayado la importancia de la cortina desgarrada, que permite estructurar los materiales plásticos en dos planos: el interior de la tienda y la muralla de Betulia donde aparece Judit en triunfo.

El primer terceto es uno de los fragmentos más decididamente impresionistas que salieron de la pluma de Lope. En breve síntesis se recogen los elementos que caracterizan el final de una orgía:

Vertido Baco, el fuerte arnés afea
los vasos y la mesa derribada;
duermen las guardas, que tan mal emplea. (nº 95)

La economía lingüística encierra ciertas calculadas ambigüedades que acrecentan las resonancias expresivas del texto (vid. notas).

El terceto final presenta el plano exterior: las murallas de la ciudad y en ellas Judit con la cabeza de Holofernes. También aquí

61 Una relación de algunos de los pintores que se aplicaron al asunto de Judit y Holofernes puede verse en el artículo de Thomas E. Case [*FcTJ*, 85, nota].

encontramos ciertas ambigüedades sintácticas que Erdman [*SsTJ*, 244-247] se encargó de subrayar (vid. notas). La interpretación más llana nos dice que en la muralla, donde se agolpa el pueblo de Israel, Judit aparece esgrimiendo como arma la cabeza del general asirio. El verbo en torno al que gira todo ese terceto, *resplandece*, es, sin duda, el más idóneo para marcar, desde esa distancia que impone la mera descripción, el aire de triunfo.

Estos últimos versos forman un intencionado contraste con el resto del poema. Lo que antes era horror («cuelga sangriento», «revuelto con el ansia», «el tronco horrible») ahora es gloria («coronada«, «resplandece»). El poeta —y este es uno de sus secretos expresivos— ha tratado con la misma impasible objetividad las dos desiguales partes del lienzo: el primer plano de la orgía y la muerte y, en lontananza, el esplendor y el triunfo militar.

Al triunfo de Judit es, sin disputa, uno de los sonetos más bellos y originales de las *Rimas*. Quizá la clave de esa originalidad esté en haber huido de una larga tradición que convertía la historia de Judit y Holofernes en una alegoría de la virtud (humildad, castidad) frente al vicio (soberbia, lujuria).[62] La hazaña estética reside, a nuestro entender, en haber trocado los elementos esenciales del *pathos* trágico (el horror y la admiración) en valores plásticos, y haber sabido construir, *more parnasiano*, un poema donde la emoción es esencialmente estética, con escasísimas apelaciones al sentimiento.

En la misma línea que *Al triunfo de Judit*, pero sin alcanzar sus cualidades ni la pureza de intención poética, encontramos el soneto 17: *Al conde de Niebla*. Los cuartetos describen parnasianamente la hazaña de Guzmán el Bueno. En los tercetos se infiltra el elemento panegírico, como era fatal en unos versos dedicados al heredero de la casa de Medinasidonia, descendiente del héroe mítico.

Montesinos [*EsLV*, 158], que calificó *Al triunfo de Judit* como «una gran pintura veneciana, de refinada composición y colorido caliente y rico», dijo que el soneto *De Venus y Palas* (nº 139) «está

62 Erdman [*SsTJ*, 240-241] señala como posible fuente del soneto de Lope las alegorías de la *Biblia pauperorum* y el *Speculum humanæ salvationis*. Cabe suponer que estos u otros textos similares inspiraron la anécdota del poema, pero no su sentido estético.

visto y sentido como un bajo relieve». Este juicio crítico puede orientar, siempre que no exijamos a las dos afirmaciones el mismo grado de validez y exactitud. *De Venus y Palas* puede sugerir, en efecto, un bajorrelieve, pero es un poema narrativo donde todo está condicionado a la ingeniosa respuesta final, determinada por el modelo epigramático que Lope conoció en la *Antología palatina* [vid. Delano: *AsLV*, 124-125, y Rothberg: *LVGA*, 247-250].

Más original es *De Europa y Júpiter* (nº 87), que une la belleza plástica habitual en este tipo de textos con un malicioso humor conceptista que falta, por lo general, en otras recreaciones barrocas del mito.[63] La ninfa raptada, al ver cómo cae al mar un ramillete que llevaba en las faldas, lanza un equívoco grito de dolor:

> dizen que, lleno el rostro de colores,
> en perlas convirtió sus esmeraldas,
> y dixo: «Ay triste yo, perdí las flores». (nº 87)

Otros mitos clásicos fueron recreados con fortuna por Lope en los estrechos límites del soneto. Del dedicado a Leandro (nº 80) dijo Gracián [*Oc*, 329]: «es de lo mejor que hizo», opinión que hoy encontrará pocos valedores, a pesar de la belleza y corrección del poema. También interesante, aunque sin alcanzar cimas de excepción, es el que relata el momento climático de la fábula de Píramo y Tisbe (nº 18).

Pueden asociarse a estos sonetos mitológicos otros dos cuyo asunto procede de nuestra historia medieval: *De doña Blanca de Borbón* (nº 186) y *De doña Inés de Castro* (nº 181). El primero está afeado por el insulso equívoco con que empieza:

> La blanca en el valor, venida a España,
> y en Francia y en el mundo más preciosa... (nº 186)

A los oídos modernos ese juego de vocablos entre el nombre de la reina y la moneda de escaso valor llamada blanca, suena a mero disparate, aunque es probable que hiciera las delicias de algún agudo lector contemporáneo de las *Rimas*.

---

63 Está muy lejos de la operística *Europa* de Marino, incluida en *La sampogna*, 1620 [vid. Marino: *Os*, 309-325] y de la versión amplificada que de ella hizo Villamediana [*O*, 288-316]. Vid. Rozas [*MyE*, 69-88] y Pedraza [pról. Villamediana: *O*, págs. xxxix-xliii].

5.6. «A LA NOCHE»

Entre los sonetos de asunto vario, que no caben en los apartados precedentes, destaca el 137: *A la noche*. Es un tratamiento original de este viejo motivo poético. Lo que Lope ha querido y logrado captar es el misterio, el miedo, la libertad imaginativa, la locura que se desata en el espíritu humano con la llegada de las sombras. El soneto es un apóstrofe a la noche que canta el mundo de fantasía e irrealidad que trae consigo. Las aposiciones al vocativo inicial se encadenan en vertiginoso asíndeton:

> Noche, fabricadora de embelecos,
> loca, imaginativa, quimerista... (nº 137)

Ella trae el envés del ordenado mundo diurno. A lo largo del soneto la vemos como símbolo del universo onírico, en el que encuentran refugio las actividades y las imágenes que no caben en la realidad cotidiana:

> que muestras al que en ti su bien conquista
> los montes llanos y los mares secos;
> habitadora de celebros huecos... (nº 137)

La locura y la ilusión (*alquimista, poeta*), lo enfermizo y lo negativo (*la sombra, el miedo, el mal, enferma, fría*) son rasgos que van definiendo el terror y la atracción que ejerce sobre los humanos.

Otros detalles sugieren las reacciones que engendra en nuestra mente. Bello y evocador es aquel verso en que la define como «espantadiza de tus mismos ecos», o cuando la presenta con el sigilo de un felino: «lince sin vista». O en las metáforas que aluden a la protección que dan las sombras al delito: «encubridora vil», «manos del bravo y pies del fugitivo».

No es la noche serena y estrellada a que tan aficionados fueron los líricos renacentistas. Tampoco es la horrísona y tremebunda noche romántica. Es una noche urbana en la que se juntan los rumores, el misterio, el miedo, el frío húmedo y enfermizo, la delincuencia, las ilusiones y las imágenes absurdas de los sueños.

La mitad de la vida del hombre —nos dice Lope— discurre en este contramundo del sueño. Si vela, el día ha de pagar el tributo debido a la noche. Si duerme, la consciencia de la realidad y del existir se escapa de sus manos.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como señalamos al iniciar este estudio, el conjunto de los doscientos sonetos se nos revela como un auténtico laberinto temático en el que se ha dado acogida a los más diversos impulsos estéticos que sentía Lope en 1602. En esta miscelánea se anuncia lo que se desarrollará más tarde en otros cancioneros lopescos (de las *Rimas sacras* a las de *Tomé de Burguillos*). De su análisis no se puede extraer una tesis o conclusión única. Lope, monstruo de la naturaleza, es difícilmente encasillable. Quizá lo más significativo sea la patente contradicción entre el deseo de ser fiel a la poética preestablecida por la tradición, y el impulso vital que por un lado se pliega a las fórmulas tópicas y por otro las rompe, sin pretenderlo, necesitado de espacio para su desarrollo. Ese fenómeno puede observarse en las definiciones de amor, en el tratamiento del amor cortés, en la irrupción del vivir cotidiano en el ámbito incontingente del poema petrarquista, en la afición a los detalles vivos de sus poemas descriptivos...

Quizá esto nos explique el olvido en que vive internacionalmente el arte de Lope. Desde el Romanticismo a nuestros días se ha convertido en principio esencial del arte, la voluntad de romper moldes, de asombrar al receptor. Ya en la época del Fénix ocurrió algo parecido. Su estética, originalísima, se vio desbordada por quienes se esforzaban en apartarse formalmente de la tradición inmediata. Él no tenía el deseo explícito de trasformar la expresión literaria. Al contrario, por los años en que se publican las *Rimas* sus esfuerzos se dirigían a convencerse de que su realidad vital cabía en los moldes preexistentes, y a ellos parece ajustar su comportamiento. El resultado fue un poemario nuevo donde vida y creación se confunden. Los cancioneros en los que el poeta fingía estar enamorado, tienen que dilatarse para dar lugar a las que parecen auténticas inquietudes vitales del autor.

La irrupción de este mundo externo no es incompatible —la edición crítica nos lo demuestra— con un exquisito rigor poético. Parece mentira que un creador tan prolífico encontrara tiempo y tuviera humor para retocar, corregir y depurar sus poemas antes de darlos a la imprenta.

7. CUESTIONES TEXTUALES

Esta edición crítica de las *Rimas* aspira a restaurar el texto de los poemas tal y como lo concibió su autor. Para conseguir este propósito hemos recurrido a todas las ediciones, manuscritos e impresos varios que pudieran dar alguna luz en esta tarea.[64]

7.1. EDICIONES

A: LA | HERMOSVRA | DE ANGÉLICA, | Con otras diuersas Rimas. | *De Lope de Vega Carpio.* | A don Iuan de Arguijo, Veinti- | quatro de Seuilla. | [Escudo] Virtud y nobleza, | Arte y naturaleza. | EN MADRID. | *En la emprenta de Pedro Madrigal.* | (——) | Año. 1602.

Entre los folios 242 r. y 342 r. se imprimen los doscientos sonetos con la siguiente portadilla:

SEGVNDA | PARTE DE LAS | Rimas de Lope de Vega | Carpio | . *A don Iuan de Arguijo. Veinti-* | *quatro de Seuilla.* | [Escudo]. Virtud y nobleza, | Arte y naturaleza.

El cuidado con que están impresos los poemas, las contadas erratas y el hecho de haber sido editado en el lugar en que residía Lope nos lleva a concluir que cuidó personalmente de la preparación del texto. No obstante, algunos indicios, sobre todo el cambio de orden de los sonetos 2 y 3, nos revelan que con posterioridad el autor repasó esta edición y sobre ella, con escasos cambios, preparó la de Sevilla de 1604. Dado que en esta última se introdujeron algunos errores de importancia, ajenos a la voluntad y al cuidado del poeta, la edición príncipe de los sonetos es un documento esencial para acercarnos al original.

De esta edición madrileña se conservan cuatro ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/5.135, R/5.403, R/1.156 y R/1.202)[65] Profeti [*Rptb*, 189-191] decribe otros varios ejemplares de la bibliotecas

---

[64] En la microficha de nuestra tesis doctoral [Pedraza: *EeRL*] se describen minuciosamente todos los materiales que aquí enumeramos de forma sintética. Deben consultarse también dos interesantes y rigurosísimos artículos de Maria Grazia Profeti [*Sb* y *Rptb*] que registran y describen con escrupulosidad numerosos ejemplares de las *Rimas*.

[65] Del ejemplar R/5.135 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay facsímil de las páginas preliminares y de toda la *Segunda parte*, es decir, los doscientos sonetos y los textos que los acompañan [Lope: *Rds*].

Lázaro Galdiano (inv. 5.175), Kassel, Munich, Viena, dos del British Museum, Cambridge, Vaticana y Ambrosiana.

B: RIMAS | DE LOPE DE VEGA | CARPIO. | A DON IVAN DE ARGUIJO. | [Escudo con la leyenda latina*Salubris sagita a Deo missa*] *EN SEVILLA.* | (——) | *Por Clemente Hidalgo. 1604*.

La edición fue personalmente cuidada por Lope, que introdujo ciertas variantes voluntarias en el orden de los sonetos y en el texto de los mismos. La composición realizada por los cajistas de Clemente Hidalgo fue muy correcta. Las erratas son escasas y el resultado es una edición pulcra y limpia, lo que confirma la intervención directa del autor.

Sin embargo, tras preparar cuidadosamente los textos, un descuido en la compaginación vino a dar al traste con la perfección alcanzada e introdujo un error en el orden de los poemas que se perpetuó en las ediciones sucesivas. Al compaginar el segundo cuadernillo (sign. C- C_1- C_2- C_3- C_4- C_5- D_1- D_2- D_3- D_4- D_5)[66], el cajista alteró el orden de los folios y los sonetos. Para ser exactos, dispuso de forma indebida la mitad del pliego, o sea, dieciséis sonetos. La sucesión que resulta de este desorden es la siguiente (en negrita, poemas que están fuera del lugar que les corresponde)[67]:

Nº de los sonetos: 33^E - **50**^{E} - **51** - 36- 37- **54** - **55** - 40 - 41 - **58** - **59** - 44 - 45 - **62**^{E} - **63** - 48 - 49 - **34** - **35** - 52 - 53 - **38**^{E} - **39** - 56^E - 57 - **42** - **43**^{E} - 60 - 61 - **46** - **47**^{E} - 64.

La foliación es la correcta y, en consecuencia, la sucesión de los números es caótica: 17 - 26 - 19 - 28 - 21 - 30 - 23 - 32 - 25^E - 18 - 27 - 20 - 29 - 22 - 31 - 23. Los reclamos nos indican también que el orden genuino es el que señala la numeración de los sonetos y la de los folios, una vez salvadas las erratas.

Las impresiones que siguieron a esta sevillana no supieron subsanar estos errores de ajuste y alteraron la secuencia original de los sonetos, que volvemos a restablecer en nuestra edición crítica.

La edición sevillana incluye como primicia la *Segunda parte de las Rimas*, es decir, las églogas, epístolas, romances y epitafios que siguen a los doscientos sonetos. El texto que ofrece, salvando pequeños errores, es correcto y se constituyó en el modelo seguido, directa o indirectamente, por todas las impresiones posteriores.

Como se sabe, la edición que ahora comentamos es rarísima. Además del ejemplar de la Biblioteca Comunale de Siena, descrito por Restori

66 Por errata, en vez de C_3, al pie del folio 19 r. se lee B_3.

67 Al desorden de la compaginación pudieron contribuir algunas erratas en la numeración romana de los sonetos que se han señalado con una E en exponente.

[*BOLV*], se conoce otro de la Biblioteca Nacional de Madrid (R/7.207) [vid. Cotarelo: *BLVR*, y *Catálogo*, y Profeti: *Rptb*, 195-197], al que le faltan los siete folios preliminares (del III al IX, ambos inclusive). Varias hojas de la «Tabla» tienen carcomido el margen superior derecho. Por el contrario, el texto de las *Rimas* está intacto.[68]

Palau [*Mlba*, XXV, 509] da noticias de un tercer ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de Serra y que no hemos podido ver.

Para fijar nuestro texto nos hemos servido del ejemplar de la Nacional, completado con el microfilme de los primeros folios de la biblioteca sienesa.

C: LA | HERMOSV- | RA DE ANGÉLICA | Con otras diuersas Rimas. | *De Lope de Vega Carpio.* | A Don Iuan de Arguijo, Veinti- | quatro de Seuilla. | [Escudo] Virtud y nobleza, | Arte y naturaleza. | EN BARCELONA. | (——) | A costa de Miguel Menescal Mercader | de Libros. M.DCIIII.

Sigue el texto de A, que deturpa en mil ocasiones. Se conservan numerosos ejemplares [vid. Profeti *Rptb*, 191-193]. Hemos manejado el de la Biblioteca Nacional de Madrid (R/15.913-15).

D: RIMAS | DE LOPE | DE VEGA | CARPIO. | *A DOM FERNANDO* | *Coutinho, Marichal de Por-* | *tugal, Alcaide mór de* | *Pinhel &* | Con licencia de la S. Inquisición. | EN LISBOA. | Impresso por Pedro Crasbeeck. | Año 1605. | (——) | *A custa de Domingos Fernández, mercader de* | *liuros; véndemse em sua casa & na* | *capella del Rey.*

Esta edición, copiada de B, está muy bien impresa, es clara, nítida y limpia. Es, sin duda, una de las más cuidadas y correctas entre las primitivas; pero al intentar subsanar el error en la compaginación, corrigió el número de los sonetos en lugar de su ubicación y perpetuó el desorden introducido por su predecesora. La tendremos en cuenta, especialmente en los pasajes dudosos donde las correcciones conjeturales del editor pueden dar alguna luz.

Palau [*Mlba*, XXV, 509] la califica de rarísima, pero no lo es tanto. La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar que perteneció a Pascual Gayangos (R/12.344); es el descrito por La Barrera [*NbLV*, II, 89] y el que ha servido para nuestro cotejo. Otro hemos visto en la Biblioteca Municipal Mario de Andrade de São Paulo. *The National Union Catalogue* [vol. 631, pág. 479] reseña cinco, y Profeti [*Rptb*, 197-198], otros siete más repartidos

68 Sobre el ejemplar de la Nacional se preparó el facsímil de la *Segunda parte* publicado por Ara Iovis [Lope: *SpR*]

en las siguientes bibliotecas: Municipal de Madrid, Palacio Real de Madrid, Menéndez Pelayo, Lisboa (dos ejemplares), Berlín y British Museum.

E: RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas*. | CON EL NVEVO AR- | te de hazer Comedias des- | te tiempo. | Año [viñeta] 1609. | *EN MADRID*. | Por Alonso Martín. | (——) | *A costa de Alonso Pérez, Librero.*

La edición de 1609 es una de las más descuidadas de las *Rimas*. A pesar de esto, no hay duda de que Lope intervino en su preparación. Probablemente, se limitó a entregar al editor un ejemplar de la edición sevillana (B) y el texto manuscrito del *Arte nuevo de hazer comedias*. No debió de corregir las pruebas, pues no parece verosímil que se le escapara tal cúmulo de errores.

El orden de los sonetos perpetúa el error de ajuste de B e introduce nuevos errores, que se acompañan de numerosas erratas en los epígrafes. Así, el cuadernillo segundo (sign. C - C_2 - C_3 - C_4 - C_5 - D - D_2 - D_3 - D_4 - D_5) presenta la misma numeración que D (Lisboa, 1605), pero añade los nuevas alteraciones y errores en los sonetos que ostentan en nuestra edición crítica los números 10, 11, 46, 47, 62, 63, 94, 95, 157 y 159.

La presencia del *Arte nuevo*... convierte esta edición en la primera completa de las *Rimas* y en el elemento de referencia para las posteriores. En rigor, todas las que siguen dependen directa o indirectamente de ella.

No se conserva ningún ejemplar en la Biblioteca Nacional. Profeti [*Sb*, 95] reseña uno de la Biblioteca Municipal de Madrid (L-97), que hemos consultado para nuestra edición, y otros guardados en la Mazarine de París (22.091-C), la del British Museum y la Nazionale de Florencia [vid. Profeti: *Rptb*, 199-201].[69]

La moderna edición de José Manuel Blecua (P) sigue fielmente el texto madrileño, a partir del facsímil ppreparado por Huntington, y subsana sus numerosas erratas.

F: RIMAS | DE LOPE | DE VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *Imprimidas*. | CON EL NVEVO ARTE | de hazer Comedias deste tiempo. | Año [viñeta] 1611. | CON PRIVILEGIO. | (——) | En Milán, por Ierónimo Bordón, Librero.

---

69 A pesar de su rareza el impreso madrileño resulta hoy fácilmente accesible a través del facsímil en dos volúmenes que preparó Mr. Huntington (De Vinne Press, New York, 1903) sobre el ejemplar, hoy conservado en la Hispanic Society of America, que procede de la colección del marqués de Jerez de los Caballeros. Parece que los editores de este facsímil prefirieron situar al final del segundo volumen la *Tabla* y para ello desplazaron la segunda mitad del primer cuadernillo, arrastrando los sonetos *De don Baltasar de Luzón y Bobadilla* y *De Camila Lucinda* (núms. xii y xiii) a un lugar que en modo alguno les corresponde.

Esta edición se basa indudablemente en E, ya que incorpora el *Arte nuevo* y reproduce sus errores y variantes. Sin embargo, el impresor dispuso de un ejemplar de la *Angélica* o de la edición sevillana (B)[70], ya que en varias ocasiones se aparta de la lectura de E y corrige según las ediciones más antiguas. Los rótulos de los sonetos están escritos con números romanos, como en A, B y D, no con guarismos, como en E.

El segundo cuadernillo (sonetos 33-64) presenta la numeración y la foliación equivocadas de esa edición; pero al compaginarlo, los impresores echaron mano de su ejemplar de A o C y, ni cortos ni perezosos, sin modificar el texto ya compuesto y foliado, lo ordenaron según aparece en A. El lector accede a los sonetos en la sucesión que dispuso el autor, pero los números de las páginas y los de los poemas van saltando de manera disparatada:

33 - 50 - 51 - 36 - 37 - 54 - 55 - 40 - 41 - 58 - 59 - 44- 45- 62 - 63 - 48 - 49 - 34E - 35 - 52 - 53 - 38 - 39 - 56 - 57 - 42 - 43 - 60 - 61- 64.

Estos sonetos se corresponden con los números 33, 34, 35... 64 de nuestra edición (que sigue a A y B), con las mismas excepciones que veíamos en E.

De esta edición milanesa hemos manejado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional (U/4.482), que perteneció a Usoz. Existen otros en la Municipal de Madrid (L-100), en la Lázaro Galdiano (inv. 2.629), Breslau, Berlín, Munich, Ambrosiana (dos ejemplares), Brera (dos ejemplares) [vid. Profeti: *Rptb*, 201-202], en la Hispanic Society of America y en la Pennsylvania University.

G: RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVE* | *uo añadidas* . | CON EL NUEVO AR- | TE DE HAZER COMEDIAS DESTE TIEMPO. | [viñeta] En Barcelona. | (——) | Por Sebastián de Cormellas. | Año M.DC.XII.[71]

Esta edición barcelonesa presenta un nuevo problema bibliográfico. Además de seguir los errores de E, altera el orden del tercer cuadernillo. La segunda mitad pasa a ser la primera, y viceversa. El número de los sonetos ha sido corregido, de modo que el resultado es el siguiente:

Nº en nuestra ed.:	65 - 66 - 67... 80 - 81 - 82 - 83... 94 - 95 - 96
Nº en G:	81 - 82 - 83 ...96 - 65 - 66 - 67... 79 - 78 - 80

70 Nos inclinamos a pensar que el texto manejado es el de A o C, pues restablecieron el orden primitivo del cuadernillo segundo de B, con las peculiaridades y rarezas que más adelante se explican. Profeti [*Rptb*, 187] propone que esta edición milanesa (F) deriva directamente de D (Lisboa, 1605); pero no parece posible ya que contiene el *Arte nuevo* y modifica la ordenación de su presunta fuente.

71 Copiamos la portada de Profeti [*Rptb*, 202] ya que el ejemplar que manejamos, el de la Biblioteca Nacional, carece de ella.

La explicación es aparentemente muy simple: utilizaron un ejemplar mal encuadernado; habían doblado inadecuadamente el pliego o lo habían partido en dos unidades de 8 hojas y las habían alterado al coser los cuadernillos.

Pero hay un pequeño problema que no explica bien esa hipótesis. La edición G corrige sin rastro de error la numeración de los sonetos, la signatura del pliego y los reclamos. Es extraño que, utilizando un ejemplar mal encuadernado, no caigan en errores o no se percaten del vicio original.

Quizá partieron de una edición, hoy desconocida, que introdujera ese trueque de las dos mitades del tercer cuadernillo y corrigiera algunos errores de modo y manera que resultara imposible reconstruir la situación originaria. A partir de aquí el editor barcelonés sólo tuvo que llevar a su última perfección el error de su antecesor.

Es probable, sin embargo, que tuviera en cuenta un ejemplar mal encuadernado, además de mal compaginado, de las ediciones E o F.

La importancia del impreso barcelonés es extraordinaria en la trasmisión de las *Rimas*. De él parecen derivarse la edición de Huesca, 1623 (J) y, a través de ella, la de las *Obras sueltas* (L) y, en algunos aspectos (el orden de los sonetos, por ejemplo), la de Gerardo Diego (N).

El ejemplar que hemos podido ver y manejar de esta edición es el incompleto conservado en la Biblioteca Nacional (R/14.353). Profeti [*Rptb*, 202-204] da noticias de otros conservados en la Mazarine, en la Nacional de París, en Cambridge, y en el British Museum .

H: RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas.* | CON EL NVEVO AR- | te de hazer Comedias des- | te tiempo. | Año [viñeta] 1613. | CON PRIVILEGIO. | (——) | *En Madrid* , Por Alonso Martín. | A costa de Miguel de Siles Librero.

Esta segunda impresión de Alonso Martín está más cuidada que la primera de 1609 (E). Alguien se preocupó de corregir erratas evidentes, pero no creemos que fuera el propio Lope, salvo quizá en el texto del *Arte nuevo*... Las correcciones que se introducen son puramente mecánicas y, con ello, consagran algunos errores de la edición anterior. Tal es el caso del cambio de orden de los sonetos 10 y 11, 94 y 95, y 157 y 159, además del conjunto del cuadernillo segundo. Con todo, el texto es mucho más correcto que el de E y es fundamental para fijar el *Arte nuevo de hazer comedias*.[72]

De la edición de 1613 existe en la Nacional de Madrid un ejemplar (R/13.663), que debe de ser el mismo que perteneció a La Barrera y que

[72] El texto del *Arte nuevo*... se reprodujo en facsímil en las págs. 305-328 de la edición de Juana de José Prades (VA5).

aparece descrito en la *Nueva biografía*... Otros se encuentran en la Hispanic Society of America y en la Sorbonne y el British Museum [cf. Profeti: *Rptb*, 204-205].

I: RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas.* | CON EL NVEVO ARTE | de hazer Comedias des- | te tiempo. | Año [viñeta] 1621. | CON PRIVILEGIO. | (——) | *En Madrid.*, Por la viuda de Alonso | Martín. | *A costa de Alonso Pérez, mercader* | *de libros.*

Sigue con fidelidad el texto de H[73], pero aspira a corregir, no siempre con acierto, algunos de sus errores. Lo más llamativo de esta edición es su tendencia a modernizar la lengua de las anteriores. Así, las formas del verbo *traer*, que aparecen en E y H como *truxe, truxesse*..., pasan sistemáticamente en I a *traxe, traxesse*... Este fue el último impreso que pudo ver Lope de Vega y en nuestras primeras hipótesis pensamos que debía constituir la base de la edición crítica; pero no es así. Mantiene los errores que H heredó de E y es incapaz de subsanarlos. Esta circunstancia nos lleva a concluir que los correctores fueron esencialmente los oficiales de la viuda de Alonso Martín y que Lope, si en algo intervino, se limitó a dar una ojeada al producto final.

Durante mucho tiempo se trató de una edición fantasma. Pérez Pastor [*Bm*, III, nº 1804] dedujo conjeturalmente su existencia. Millé [*AbLV*, nº 75] creyó que se trataba de una confusión con *La Filomena*, cuyo título completo (*La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*) pudiera haber dado pie al error. La edición de las *Rimas* de 1621 existe, en efecto, y sus ejemplares no son tan escasos como en principio habíamos imaginado.

Uno de ellos perteneció a la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros y se conserva en la Hispanic Society. Por generosa deferencia de la benemérita entidad neoyorkina, disponemos de un microfilme que hemos usado para nuestros cotejos.

De otro ejemplar dio noticia en 1936 Joaquín Montaner [*CoLV*, nº 70, pág. 92], propietario del mismo. En 1980 Joseph L. Laurenti [*CcLI*, 921 y 933] reseña otro ejemplar conservado en la biblioteca de la Universidad de Illinois, en Urbana.[74] Profeti [*Rptb*, 206-207] reseña ejemplares de la Biblioteca Municipal de Madrid (L-101), de Cambridge y de la Nazionale de Roma.

---

73 Imprime en los preliminares un soneto de Baltasar Elisio de Medinilla, que sólo aparece en estas dos ediciones y que sustituye al de Virués que encabeza todas las demás desde 1604.

74 En la descripción, probablemente por error involuntario del que nadie está libre, se dice que los fols. 1-197 contienen el texto de las *Rimas sacras*. Suponemos que se trata de las *Rimas* y que el desliz se debe a que la ficha anterior, nº 8, está dedicada precisamente al conocido volumen de poesía religiosa de Lope de Vega.

J: RIMAS | DE LOPE | DE VEGA | CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas.* | CON EL NVEVO ARTE | de hazer Comedias de | este tiempo. | Año [viñeta] 1623. | CON LICENCIA | (——) | EN HVESCA, Por Pedro Blusón, | Impressor de la Vniuersidad.

Este impreso oscense se deriva de la edición barcelonesa de 1612 (G). Presenta el mismo orden de los poemas (invierte las dos mitades del tercer cuadernillo y los sonetos 94 y 95, que son aquí el 79 y 78, respectivamente) y coincide en numerosas erratas, a las que añade otras por su cuenta.

Dado el lugar de la impresión y la fuente, Lope no pudo tener arte ni parte en la edición. Su interés a la hora de establecer el texto crítico es muy secundario. De este impreso se deriva el de la *Obras sueltas* (L).

En la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar (R/13.637), que perteneció a don Pascual Gayangos y que hemos utilizado para nuestro cotejo. También conocemos otro de la Academia de la Historia (2/197). Tenemos noticia de un tercero, propiedad de la Hispanic Society of America.[75]

K: RIMAS | DE LOPE DE VEGA | CARPIO. | PRIMERA PARTE. | *Va al fin el nuevo Arte de hazer* | *Comedias.* | Año de [viñeta] 1605. | En Lisboa. | *Con las Licencias necessarias.*

Es una edición apócrifa, atribuida al conde de Saceda y que debió de imprimirse en Madrid hacia mediados del siglo XVIII, «de 1744 al 47, según se afirma» [La Barrera: *NbLV,* II, 90]. Es un extraño capricho para el que el editor utilizó el impreso lisboeta auténtico (D), del que copia las licencias y los primeros folios, y la edición madrileña de 1613 (H), de la que toma los versos laudatorios, el texto de las églogas, epístolas, romances y epitafios y el *Arte nuevo.*

Es la única edición de las *Rimas* que prescinde de los doscientos sonetos. Su interés se limita a la rareza bibliográfica; para fijar el texto crítico no tiene importancia.

En la Biblioteca Nacional se conservan dos ejemplares de este impreso (R/6.193 y R/12.344). El primero nos ha servido para la descripción y el cotejo. Profeti [*Rptb*, 198-199] cita otros de la Municipal de Madrid (L-96) y de la Menéndez Pelayo (160).

---

75 Profeti [*Sb*, 101] cita una edición de Huesca, P. Blusón, 1634, conservada en la Biblioteca del Arsenal de París (8º B. L. 16.048). Es errata corregida en el siguiente artículo [Profeti: *Rptb*, 209]. Alude, evidentemente a nuestro texto J.

L: COLECCIÓN | DE LAS OBRAS SUELTAS, | *ASSÍ EN PROSA, COMO EN VERSO.* | DE | D. FREY LOPE FÉLIX | DE VEGA CARPIO, | DEL HÁBITO DE SAN JUAN. | TOMO IV. | *Quod tentabam dicere versus erat* | OVID. Trist. lib. IV. El. X. v. 26. | CON LAS LICENCIAS NECESSARIAS. | (——) | EN MADRID: Año de M.DCC.LXXVI. | EN LA IMPRENTA DE DON ANTONIO DE SANCHA: | *En la Aduana vieja, donde se hallará.*

Incluye las *Rimas*, con el título apócrifo de *Rimas humanas* [76], en las págs. 163-536. El editor responsable de la benemérita colección, don Francisco Cerdá y Rico, afirma que sigue la de Madrid, 1609 (E). Es muy probable que la tuviera a la vista; pero a la hora de fijar el texto utilizó la de Huesca, 1623 (J). Prueba de ello es que sigue el orden errado establecido a partir de G y que ya hemos descrito en los epígrafes precedentes. También recogió algunas variantes de A.

La *Colección de obras sueltas*... es una tarea colosal que dos siglos después no ha sido superada; pero hay que poner las cosas en su sitio: Cerdá y los eruditos de su tiempo no disponían de los instrumentos ni del criterio para establecer con rigor filológico el texto de las *Rimas*. La consulta de su edición es obligada y grata (la impresión de Sancha es impecable), pero no reproduce el texto genuino que Lope dio a la imprenta.

De las *Obras sueltas* existen numerosos ejemplares en bibliotecas españolas y americanas. En la Nacional se conservan tres colecciones (T/14.621-41, 2/59.627-47 y U/556-76). Para nuestro cotejo hemos manejado la primera de ellas.[77]

---

76 Como Cerdá estaba editando una amplia serie de obras de Lope en cuyos títulos aparecía reiteradamente la palabra *rimas* (*Rimas, Rimas sacras, La Filomena, con otras diversas rimas..., La Circe, con otras rimas y prosas, Laurel de Apolo, con otras rimas* y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*), para distinguir claramente este poemario de los posteriores, lo bautizó con el rótulo de *Rimas humanas*, que no se encuentra en ninguna de las ediciones barrocas ni, al parecer, pasó nunca por la mente de Lope. Como la mayor parte de las antologías han partido de esta edición, el título apócrifo de *Rimas humanas* y el texto fijado por el erudito ilustrado se han difundido hasta el extremo de que muchos los usan erróneamente como si fueran originales.

77 Hoy disponemos de un precioso facsímil debido a Arco Libros (Madrid, 1989).

N: LOPE DE VEGA | RIMAS | EDICIÓN Y PRÓLOGO DE | GERARDO DIEGO | PALABRA Y TIEMPO | XIV | MADRID | 1963.

Gerardo Diego, según afirma, tuvo en cuenta varias de las ediciones anteriores de las *Rimas* ; pero imaginamos que por facilidad para el manejo, utilizó una copia del volumen de las *Obras sueltas* (L), de modo que el texto que ofrece es un híbrido, establecido con buen gusto y atención, pero sin el debido rigor filológico.

Esta edición se ha reimpreso en 1982 en la colección *Temas de España*.

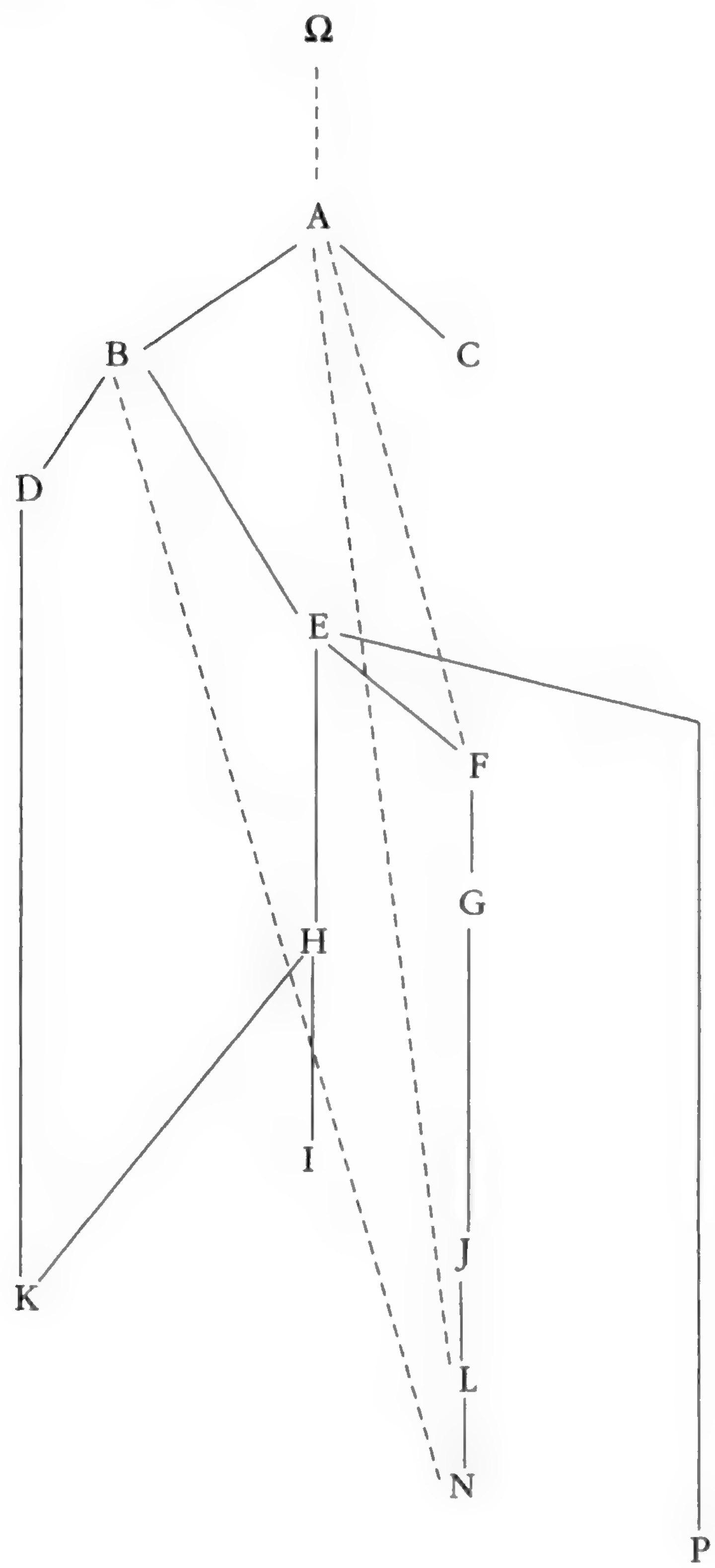
P: LOPE DE VEGA | OBRAS POÉTICAS | I | RIMAS - RIMAS SACRAS | LA FILOMENA - LA CIRCE | RIMAS HUMANAS Y DIVINAS | DEL LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS | *Edición, introducción y notas de* | JOSÉ MANUEL BLECUA | EDITORIAL PLANETA • BARCELONA [1969]

El texto de las *Rimas* ocupa de la pág. 1 a la 292. Es la edición más fiel, completa y rigurosa de cuantas se han publicado hasta la fecha. Reproduce fielmente el texto de 1609 (E). Corrige muchos de sus errores, pero no se trata de una edición crítica y, por tanto, no se propuso acercarse al original a través de todos los textos existentes. No obstante, anotó al pie las variantes que aparecen en algunos manuscritos, en comedias y en algunos impresos sueltos. Para completar el texto, acudió a la primera edición (A), de la que reprodujo los discursos y los tres poemas panegíricos que siguen a los sonetos lopescos. Sus comentarios y notas son de enorme utilidad y nos han ayudado no poco en la preparación de nuestra edición y estudio.

El texto y el prólogo de Blecua se reprodujeron facsimilarmente en la misma colección y editorial, a título de segunda edición (1974), y más tarde, con distinto prólogo general, pero con las mismas introducciones a cada una de las obras y con el mismo texto y paginación, en «Clásicos universales Planeta», nº 66 (1983).

EL STEMMA

Como ya se ha señalado, podemos fijar claramente los tres estadios de la configuración de las *Rimas*, representados por los impresos A, B y E. De estas tres ediciones nucleares derivan todas las demás. El stemma es el siguiente:



7.2. MANUSCRITOS

M_1: Cartapaçio | Es de Pedro Pena- | gos. Començóse | a 9 de Agosto. | Año 1593. (Biblioteca de Palacio: sign.: 1.581; sign. antigua: 2-B-10).

Entre los fols. 9 r. y 15 r. contiene la primera redacción de los sonetos 106, 51, 38, 188, 11, 64, 7, 8 y 98, con notables variantes, de las que dio noticia Entrambasaguas [*EsLV*, 337-375].

M_2: Poética | silva (Biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino, sign.: E-41-6.898).

Acoge los sonetos 132, 64, 162, 61 y 126 de las *Rimas*. En el soneto 132 presenta variantes puramente ortográficas. En los demás casos refleja redacciones primitivas que, más tarde, Lope pulió y rehizo.

M_3: Ms. 3.890 de la Biblioteca Nacional (sign. antigua M. 84).

Entre los fols. 55 r. y 58 v. copia los sonetos 18, 191 y 61, todos ellos en versiones anteriores al impreso, aunque el 61 sólo presenta ligeras variantes.

M_4: Obras de diversos recopiladas | 1582 (Ms. 3.924 de la Biblioteca Nacional).

En el fol. 186 r. se encuentra el soneto 64, en un texto próximo a M_8 y M_{12}. Se ha editado recientemente [*Canc. Rojas*].

M_5: Cartapacio de Pedro de Lemos (de la Biblioteca de Palacio, sign. actual: 1.577; sign. ant.: II-B-10).

Contiene el soneto 170 (fol. 241 r.) en una versión primitiva, muy próxima a la de *El grao de Valencia* (TM_1) y a M_9.

M_6: Poesías barias y Recreaciõ de buenos ingenios (Ms. 17.556 de la Biblioteca Nacional).

Copia una versión primitiva del soneto 188 (fol. 126 v.), próxima a M_1, pero no idéntica, como creyó Montesinos [*EsLV*, 211-212]. El códice lo editó Hill [*Pbri*].

M_7: Ms. 2.856 de la Biblioteca Nacional, procedente de Usoz.

Contiene el soneto 51 (fol. 101 v.) en una redacción intermedia entre la de M_1 y la de los impresos. El volumen fue descrito por Serrano y Sanz [*CBN*].

M_8: Cancionero de Mathías Duque de Estrada (Ms. de la Biblioteca Nazionale di Napoli, sign.: I. E. 49).

Contiene los sonetos 64 y 137 en versiones anteriores a las impresas. Los textos los publicó Mele [*PGA*, 74, y *PLpi*, 350-351], que atribuyó erróneamente a Góngora el primero de ellos.

M_9: Manuscrito nº 3.358 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia.

Copia una versión primitiva del soneto 170, con rasgos que revelan un amanuense de lengua catalana. Mele y Bonilla [*Dce*, 169] reseñaron el soneto, pero no lo editaron.

M_{10}: [*Cancionero antequerano, I*]: Bariedad de Sonetos | Recoxidos de difere[n]- | tes authores. | Por Ignacio de Toledo. | y go [rasgueo de pluma] doy. | Año [rasgueo de pluma] 1627.

Contiene los sonetos 102, 174, 125, 64, 127, 7, 20 y 191 de las *Rimas*. El texto sigue el de las ediciones, excepto en los casos del 102, que revela una desconocida fuente manuscrita; el 7, que se copia de la *Comedia de los Jacintos*; y el 191, que está próximo a M_3.

Los cuatro volúmenes que constituyen el cancionero son propiedad hoy de la Caja de Ahorros de Ronda, en cuya biblioteca se guardan (sign. M/6). Como es sabido, D. Alonso y Ferreres [*CA*] describieron el códice y editaron los textos que juzgaron inéditos, circunstancia que no se da en los que ahora nos interesan. El texto completo ha visto la luz recientemente en una preciosa edición cuidada por Lara Garrido [*Canc. ant.*].

M_{11}: Ms. del Museo Arqueológico de Madrid.

En 1944 Enrique Lafuente Ferrari [*CaLV*] dio noticia y reprodujo fotográficamente un extraño manuscrito que se encuentra en el dorso de una figurilla de estuco que representa una escena religiosa. El texto recoge el soneto 133 de las *Rimas* en una versión idéntica a la edición, excepto en el segundo verso: «ni más vida, Antonia, que ofrezeros», que resulta un poco duro.

El manuscrito tiene la apariencia de ser autógrafo, pero José Manuel Blecua anota en su edición [Lope: *Op*, 102]: «...según me comunica ahora A. Rodríguez-Moñino, tan docto conocedor de manuscritos y autógrafos, se trata de una de las muchas falsificaciones que se hicieron el siglo pasado». De ser auténtico, se trataría del único autógrafo conservado de las *Rimas*.

M_{12}: Poesía espanhola (Ms. 18.045 de la Biblioteca Nacional).

En el fol. 40 v. copia el soneto 64. Presenta en lo esencial la primera redacción del poema, muy próxima a M_4 y M_8, pero es posterior y coincide parcialmente con la edición.

M_{13}: VARIAS | enigmas | y | versos (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional).

Contiene los sonetos 34, 80, 81, 79, 97, 101, 132, 160, 173, 185, 191 y 157. Todos ellos, excepto el 191, coinciden con las ediciones, salvo detalles ortográficos y alguna errata. El 191 parte de las *Flores de poetas ilustres* (V_1) e introduce variantes que son correcciones o errores del amanuense.

M_{14}: Poesía | M. S. | de los | Leonard^O^ | y otros (Ms 2.883 de la Biblioteca Nacional).

Copia el soneto 70 (págs. 180-181) con escasas variantes respecto a las ediciones.

M_{15}: OBRAS | Varias | Poéticas | Manuscrito (Ms. 3.794 de la Biblioteca Nacional).

En el fol. 22 r. copia el soneto 132, que sigue el texto de los impresos con variantes fruto del error o las peculiaridades lingüísticas del amanuense.

M_{16}: POESÍAS | Manuescrito. 1 (Ms. 3.795 de la Biblioteca Nacional).

En el fol. 311 r. reproduce el soneto 191, copiado de las *Flores de poetas ilustres* (V_1).

M_{17}: Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional.

Copia los sonetos 133, 61, 59, 127, 64 y 20. En su mayoría parecen versiones inmediatamente anteriores a las de las ediciones. Presentan un texto intermedio entre el estado de los manuscritos primitivos y los impresos. La variante más notable la encontramos en el 127, que no está dedicado a Lucinda, sino a Celia, y rehace por completo los tercetos.

M_{18}: Ms. 4.140 de la Biblioteca Nacional.

Contiene el soneto 191, que coincide con los impresos, pero corrige el segundo verso, y el 20, en una versión primitiva.

M_{19}: OBRAS | POÉTICAS DE | DIFERENTES | PERSONAS | [sello de la Bibl. Nac.] | *en Portugués y en Castellano* (Ms. 4.152 de la Biblioteca Nacional).

Copia los sonetos 61, con variantes próximas a M_{17}, y 126, deturpado por un amanuense que no entendía cabalmente el español.

M_{20}: Varias flores (Ms. B. 2.484 de la Hispanic Society of America).

Copia por partida doble el soneto 191 (fols. 76 v. y 173 v.). En los dos

casos el texto es idéntico, excepto el verso 12. Coincide en parte con M_3, M_{10}, M_{13}, M_{16} y V_1, pero presenta lecturas autónomas de los versos 6 y 12.

M_{21}: Cancionero Venatorio | recopilado | por un Caçador | amante de las letras. | Madrid. | 1886 (Ms. B 2.388 de la Hispanic Society of America).

Contiene el soneto 193 (fol. 99). El texto deriva de C (Barcelona, 1604), como se indica al pie. Hay un burdo error del copista en el verso 4.

M_{22}: Primera | parte de varias | Poesías. | De differentes ingenios | de España. | Contiénense en ella versos todos | de Consonancias... (Ms. B. 2.464 de la Hispanic Society of America).

Contiene el soneto 174 (fol. 6). Presenta *lectiones faciliores* en los versos 5 y 11. Puede tratarse de una versión primitiva o de un mero *lapsus calami*.

M_{23}: Jardín divino hecho | el año de xpo. | de 1604 [rasgueo] (Ms. 4.154 de la Biblioteca Nacional).

Copia por partida doble (fols. 269 v. y 280 v-281 r.) el soneto 20 de las *Rimas*. Los dos textos son idénticos, excepto en detalles ortográficos. Tiene variantes en común con M_{17}, pero presenta deturpaciones en los versos 11 y 12.

7.3. TEXTOS PROCEDENTES DE COMEDIAS

T_1: LAS | COMEDIAS DEL | FAMOSO POETA | LOPE DE VEGA | CARPIO. | RECOPLADAS [*sic*] POR BERNARDO GRASSA. | Dirigidas al Doctor Matías Bayetola y Cauanillas ciudadano de la Imperial ciudad de Zaragoza, Aduogado de los presos delas cárceles secretas del Santo Oficio de la Inquisición de Aragón, y Aduogado Fiscal del Rey nuestro señor en el Supremo | de los Reynos de la Corona de Aragón. | Las que en este libro se contienen, van a la buelta desta hoja. | Año [escudo] 1626. | Con licencia. | (——) | En Çaragoça. Por [*ilegible*]. | A costa de la viuda de Pedro Ferriz mercader [*ilegible*].

La primera edición de esta parte es de Zaragoza, 1604; pero presenta tal cúmulo de erratas que la hace inservible; por eso usaremos la de 1626 (sign. ant.: Ti-91; sign. actual: R/31.187 de la Biblioteca Nacional), que, a

pesar de las deficiencias de su portada, presenta un texto más fiable. Contiene:

La escolástica celosa: incluye el soneto 190 (fol. 208 r.) [reproducido en Lope: *ONAc*, V, 461], con texto muy parecido al del poemario. Salvo una variante en el verso 6 y una posible errata en el 10, el resto sólo difiere en pequeños detalles. En la misma Biblioteca Nacional (Ms. 1.166) se encuentra una copia manuscrita del siglo XVIII, que sigue el texto del impreso dramático.

T_2: SEGVNDA PARTE | DE LAS CO- | MEDIAS DE LOPE | DE VEGA CARPIO, | *Que contiene otras doze, cuyos nombres* | van en la hoja segunda. | Dirigidas a doña Casilda de Gauna Varona, muger de | don Alonso Vélez de Gueuara, Alcalde ma- | yor de la ciudad de Burgos. | [viñeta] | CON LICENCIA. | En Madrid, por Alonso Martín. | (——) | Año 1610. | A costa de Alonso Pérez mercader de libros.

Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/14.095). Contiene:

Comedia famosa de los Benavides, con los sonetos 103 (fol. 178 v.) y 101 (fol. 187 v.) [reproducidos en Lope: *OAc*, VII, 519 y 530] con variantes, notabilísimas en el 103, que indican que se trata de versiones previas a las del poemario.

Comedia famosa de los comendadores de Córdoba, con los sonetos 175 y 133 (fols. 208 v.-209 r.) [reproducidos en Lope: *OAc*, XI, 272]. Son textos anteriores y menos depurados que los de las *Rimas*, con algún cambio exigido por la situación dramática.

T_8: EL FÉNIX | DE ESPAÑA | LOPE DE VEGA | Carpio, Familiar del Santo | Oficio. | OCTAVA PARTE DE SVS | Comedias. Con Loas, Entremeses, | y Bayles. | *DIRIGIDAS A DON LVYS FERNÁNDEZ* | *de Córdoua, Cardona, y Aragón, Duque de Sessa, Duque de Soma, Duque* | *de Baena, Marqués de Poza, Conde de Cabra, Conde de Palamós,* | *Conde de Oliuito,* | *Vizconde de Yznajar, Señor de las* | *Baronías de Belpuche, Liñola, y Calonge,* | *gran Almirante de Nápoles.* | Año [viñeta] 1617. | CON PRIVILEGIO. | (——) | *En Madrid*. Por la viuda de Alonso Martín. | *A costa de Miguel de Siles mercader de libros.* | Véndese en su casa, en la calle Real de las Descalças.

Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/13.859). Contiene:

Comedia famosa del Argel fingido y renegado de amor: inserta el soneto 69 (fol. 102 r.) [reproducido en Lope: *ONAc*, III, 481]. No es fácil en este caso determinar si la prioridad corresponde al texto dramático o al lírico.

Parece que el segundo es una reelaboración (dedicada, según todos los indicios, a Lucinda) de un texto escrito originariamente para el teatro.

T_{13}: TREZENA | PARTE DE LAS | COMEDIAS DE LOPE | DE VEGA CARPIO, PROCVRADOR | Fiscal de la Cámara Apostólica en el Arço-|bispado de Toledo. | *DIRIGIDAS, CADA VNA DE | por sí, a diferentes personas.* | Año [grabado de un sagitario con la leyenda «SALVBRIS SAGITA A DEO MISSA»] 1620. | CON PRIVILEGIO. | (——) | *EN MADRID.* | Por la Viuda de Alonso | Martín. | *A costa de Alonso Pérez mercader de libros.*

Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/13.864). Contiene:

El remedio en la desdicha, comedia famosa: incluye el soneto 139 (fol. 57 r.) [reproducido en Lope: *Rd*, 77]. Debe de ser, de acuerdo con Montesinos [en Lope: *Pl*, I, 142, nota] y contra lo que opinan Gómez Ocerín y Tenreiro [en Lope: *Rd*, 77], anterior a la edición de las *Rimas*, aunque sus variantes son de calidad similar.

T_{17}: DECIMASÉPTIMA | PARTE DE | LAS COMEDIAS DE | LOPE DE VEGA CARPIO, PRO-|curador Fiscal de la Cámara Apostólica, y | Familiar del Santo Oficio de | la Inquisición. | DIRIGIDA A DIVER-| sas personas. | Año [grabado de un sagitario con la leyenda «SALVBRIS SAGITA A DEO MISSA»] 1622. | CON PRIVILEGIO. | En Madrid. Por la viuda de Fernando Correa. | A costa de Miguel de Siles mercader de libros. Véndense en su casa, | en la calle Real de las Descalças.

Manejamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/13.868).

T_{17a}: Ejemplar incompleto de una edición anterior de la viuda de Alonso Martín (Madrid, 1621), conservado en la Biblioteca Nacional (R/14.110), que hemos consultado y que citaremos cuando presente variantes respecto a T_{17}.

La *Decimaséptima parte* contiene varias comedias en las que se han insertado sonetos de las *Rimas*:

Muertos vivos, tragicomedia famosa: incluye el soneto 145 (fol. 85 r. y v.) [reproducido en Lope: *ONAc*, VII, 640]. El texto presenta variantes, pero es difícil determinar si es anterior o posterior al de las *Rimas* porque la calidad estética es muy similar. Quizá el autor retocó ligeramente el verso 9 antes de imprimirlo en 1602. De *Muertos vivos* se conservan además dos copias manuscritas: una en la Biblioteca Nacional (Ms. 14.971),

que parece derivar de los textos impresos[78], y otra en la Biblioteca Palatina de Parma [vid. Restori: *CcLV*].

El dómine Lucas, comedia famosa: incluye el soneto 166 (fol. 151 v.) muy alterado, incluso el primer verso: «Si alguno justamente quexas forma...» [reproducido en Lope: *Ce*, I, 56; y en Lope: *ONAc*, XII, 80]. El texto es más imperfecto que el publicado en las *Rimas* y, por tanto, hay que suponer que es anterior. El impreso T_{17a} presenta una variante en el verso 10 que nos revela que T_{17} sigue descuidadamente, al menos en este caso, a T_{17a}. Se conserva, además, una copia manuscrita en la Biblioteca Palatina de Parma [vid. Restori: *CcLV*].

Lucinda perseguida, comedia famosa: incluye el soneto 60 (fol. 168 v.) [reproducido en Lope: *ONAc*, VII, 332]. Las variantes respecto al poemario son notabilísimas, hasta el extremo de que la segunda rima de los cuartetos es distinta. Los conceptos desarrollados son, sin embargo, los mismos. En este caso, excepcionalmente, el texto de la comedia parece superior al del poemario, más fluido y correcto, por lo que es posible que se redactara con posterioridad. Existe, además, una copia manuscrita en la Biblioteca Palatina de Parma [vid. Restori: *CcLV*].

El sol parado, comedia famosa: incluye el soneto 99 (fol. 214 r. y v.) [reproducido en Lope: *OAc*, IX, 47], con notabilísimas variantes, incluso en el primer verso (lo que llevó a Jörder [*FSLV*] a computarlos como dos distintos.

T_{18}: DECIMAOCTAVA | PARTE DE | LAS COMEDIAS DE | LOPE DE VEGA CARPIO, PRO- | curador Fiscal de la Cámara Apostólica, y | Familiar del Santo Oficio de | la Inquisición. | *DIRIGIDA A DIVER- | sas personas.* | [Grabado de un sagitario con la leyenda «SALVBRIS SAGITA A DEO MISSA»] Año 1623. | *CON PRIVILEGIO.* | (——) | EN MADRID. Por Iuan Gonçález. | *A costa de Alonso Pérez mercader de libros. Véndese en sus | casas en la calle de Santiago.*

Manejamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (R/13.869). Contiene:

La pastoral de Jacinto, comedia famosa: incluye el soneto 7 (fol. 79 v.) [reproducido en Lope: *OAc*, V, 627]. Su texto presenta ligeras variantes respecto a TQ_a. Está más próximo al impreso de las *Rimas*. Vid. más abajo el comentario a TQ.

---

78 Vid. Antonio Paz y Melia [*Cpmt*, I, 368]. El texto coincide casi exactamente con el de los impresos. Sólo hemos observado tres pequeñas variantes: v. 3 *y de los elementos.* / 4 *obscuridad.* / 7 *bierra.*

La piedad ejecutada incluye el soneto 97 (fol. 180 r.) [reproducido en Lope: *ONAc*, VIII, 490]. El texto es prácticamente idéntico al de las ediciones. Sólo existe una variante en el cuarto verso, mejorado en el poemario, lo que parece indicar que la redacción primitiva, de la que presumiblemente parten las dos conservadas, fue retocada antes de darla a la imprenta en 1602.

T_{23}: PARTE I VEINTE Y TRES I DE I LAS I COMEDIAS DE LOPE I FÉLIX DE VEGA CARPIO I DEL ÁBITO DE SAN PEDRO I Y de S. Ivan. I DEDICADAS I A D. Gutierre Domingo de Terán, y Castañeda, señor de la I Casa de Terán del Valle de Yguña Montañas I de Burgos. I Por Manuel de Faria y Sousa Cavallero del Ábito de I Christo y de la Casa Real. I 75. I Año [escudo] 1638. I *Con Privilegio.* En Madrid. *Por María de Quiñones.* I A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros.

Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/13.874). Contiene:

Los palacios de Galiana: incluye el soneto 56 (fol. 237 v., aunque por errata se lee 230) [reproducido en Lope: *OAc*, XIII, 171], con variantes que son erratas o vienen exigidas por la situación dramática.

TM_1: Manuscrito de la Biblioteca de Palacio (Ms. 460).

Es un volumen sin portada que contiene:

Comedia de Velardo el furioso: incluye los sonetos 189 y 123 de las *Rimas* (fol. 154 r. y v.) [reproducido en Lope: *OAc*, V, 697]. Son versiones anteriores, retocadas y mejoradas al imprimirlas en el poemario.

Comedia del grao de Valencia: incluye el soneto 170 de las *Rimas* (fol. 10 r.) [reproducido en Lope: *ONAc*, I, 531]. Es versión presumiblemente anterior a la del impreso de 1602 y guarda estrecha relación con el texto de M_5 y M_9.

TM_2: Manuscrito de la Biblioteca de Palacio (Ms. 463).

Es un volumen sin portada en cuyo lomo se lee *Comedias de Lope de Vega*. Contiene:

La famosa comedia del ganso de oro: incluye el soneto 52 (fol. 98 r.) [reproducido en Lope: *ONAc*, I, 169]. Presenta escasas variantes, excepto las ortográficas, respecto a la edición.

TM_3: Manuscrito de la Biblioteca de Palacio (Ms. 461).

Este manuscrito carece de portada y contiene:

El galán escarmentado: incluye el soneto 162 (pág. 363) [reproducido

en Lope: *ONAc*, I, 123]. Se trata de una primera redacción o bien una adaptación para la situación dramática de una versión lírica primitiva. Coincide en muchos puntos con M_2, lo que revela un antecedente común. Lope lo retocó notablemente al incluirlo en las *Rimas* (la mitad del soneto es enteramente distinta) y lo dedicó a Lucinda.

TQ: QVATRO | COMEDIAS | DE DIVERSOS AVTORES, | cuyos nombres hallarán en la | plana siguiente. | *Recopiladas por Antonio Sánchez* | AÑO [viñeta] 1613. | *CON LICENCIA*. | En Córdoua. Por Francisco de Cea.

Un ejemplar de esta edición se conserva en la Biblioteca Nacional (R/11.181). Contiene:

La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo: incluye el soneto 7 (fol. 74 r. y v.) en una redacción intermedia entre M_1 y las ediciones de las *Rimas*. Se separa, en cuestiones de detalle de TQ_a y de T_{18}. De esta edición (TQ) se derivan dos manuscritos conservados en la Biblioteca Palatina de Parma [vid. Restori: *CcLV*]. De este texto o de TQ_a se copió también un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 16.137) registrado por Paz y Melia [*Cptm*, nº 2770], que carece de interés a la hora de fijar el texto.

Existe otra edición con ligeras variantes en los versos 8 y 11:

TQ_a: QVATRO COMEDIAS | FAMOSAS DE DON LVIS DE | Góngora, y Lope de Vega Carpio, reco- | piladas por Antonio Sánchez. | DIRIGIDAS A DON IVAN AN- | drés Hurtado de Mendoça, Marqués de Cañete, señor | de las villas de Argete, etc. | [Escudo sostenido por leones a los lados] CON LICENCIA: | En Madrid, por L. S. Año 1617. | A costa de Ivan Berrillo.

Manejamos el ejemplar la Biblioteca Nacional (R/7.847).
En el fol. 77 r. y v. aparece el soneto 7 de las *Rimas*.

7.4. IMPRESOS VARIOS

Diversos poemas de las *Rimas* se han recogido a lo largo del tiempo en numerosas antologías líricas, unas veces de la obra de Lope y otras de diversos autores. Buena parte de ellas carecen de interés filológico pues copian descuidadamente ediciones anteriores. Sin embargo, algunas han de ser tenidas en cuenta, bien por su antigüedad (las *Flores de poetas ilustres* de 1605), bien por presen-

tar variantes de interés respecto a las ediciones completas (*Parnaso español*), o por el cuidado puesto en la interpretación o fijación del texto (tal el caso de las antologías más recientes: Montesinos, Blecua, Carreño, García-Posada).

V_1: PRIMERA PARTE | DE LAS FLORES | DE POETAS ILVSTRES DE | España, Diuidida en dos Libros. | *ORDENADA POR PEDRO* | *Espinosa natural de la ciudad de* | *Antequera.* | DIRIGIDA AL SEÑOR | Duque de Béjar. | *Van escritas diez y seis Odas de Horacio, tra-* | *duzidas por diferentes y graues Autores,* | *admirablemente.* | [viñeta] CON PRIVILEGIO. | En Valladolid, Por Luys Sánchez. | (——) | Año M.DCV.

Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/2.757).

En el folio 143 v. incluye el soneto 191 de las *Rimas*, con variantes notables respecto al impreso preparado por Lope. Está próximo a M_3, pero en una ocasión (v. 13) lo abandona para aproximarse al impreso. Es indudablemente anterior y en general inferior al publicado en 1602; pero en el v. 3 corrige lo que probablemente en un descuido de los impresos.

V_2: PARNASO | ESPAÑOL. | *COLECCIÓN* | DE POESÍAS | *ESCOGIDAS* | DE LOS MÁS CÉLEBRES POETAS | CASTELLANOS. | TOMO IV. | [viñeta] | CON LICENCIA. | (——) | MADRID. Por D. Joachín de Ibarra, | Impresor de Cámara de S. M. | M.DCC.LXX. | (——) | Se hallará en la Librería de Antonio de Sancha, | Plazuela del Ángel.

Utilizamos un ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/30.664).

En la pág. 265 se incluye como *De incierto avtor* e *inédito* el soneto 188 de las *Rimas*. El texto, preparado por J. J. López de Sedano, es muy parecido al de M_1 y M_6. Presumiblemente deriva del segundo, pero presenta algunas variantes, que son, al parecer, correcciones del editor para «mejorar» los versos del original.

V_3: *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio,* por don Cayetano Rosell, «Biblioteca de autores españoles», XXXVIII, Manuel Rivadeneira, Madrid, 1856 (reimpresión, Madrid, 1950).

El texto sigue al de las *Obras sueltas* (L); se trata de una selección que hoy nos parece arbitraria y descabellada, lo mismo que el prólogo que la precede. Con todo, presenta alguna lectura conjetural que habremos de tener en cuenta.

V_4: LOPE DE VEGA: *Poesías líricas*, edición, introducción y notas de José F. Montesinos, «Clásicos castellanos», núms. 68 y 75, «La lectura», Madrid, 1926-1927 (existen reimpresiones posteriores de la editorial Espasa-Calpe).

El texto que sigue Montesinos es el de las *Obras sueltas* (L). Los poemas los distribuye por géneros, como V_3, de modo que rompe la unidad de los volúmenes preparados por Lope. El prólogo es de sumo interés y las notas, con frecuencia, excelentes.

V_5: LOPE DE VEGA: *Lírica*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, «Clásicos Castalia», nº 104, Madrid, 1981.

El texto y las notas proceden de su edición anterior (P), aunque hay alguna novedad en la anotación.

V_6: LOPE DE VEGA: *Poesía selecta*, edición de Antonio Carreño, «Letras hispánicas», nº 177, Cátedra, Madrid, 1984.

El editor afirma que el texto procede del facsímil de la edición de 1609 (E) que publicó Huntington en Nueva York (1903), cuyo orden sigue; pero el título con que alude al volumen, *Rimas humanas*, revela que en este caso, como en otros, ha tenido muy presente la edición de las *Obras sueltas*. El prólogo es muy interesante y en las notas recoge las variantes más conocidas.

V_7: LOPE DE VEGA: *Poesía*, edición de Miguel García-Posada, «Clásicos Plaza & Janés», nº 17, Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1984.

Es una antología dividida en ciclos biográficos. Los poemas de las *Rimas* se incluyen en los de Filis, Belisa y Lucinda. Para la fijación del texto García-Posada ha recurrido acertadamente a las primeras impresiones, particularmente la de 1604, que es la última que Lope corrigió a fondo. Las notas y comentarios son siempre muy interesantes y dignos de ser tenidos en cuenta.

V_8: Juan ARANIÉS: *Libro segundo de tonos y villancicos [...] en la zifra de la Guitarra Espannola a la usança Romana*, Roma, 1624.

Recoge la letra y la música del soneto 42 de las *Rimas*. Tomamos el texto de Querol Gavaldá [*CmLV*, II, nº 56]. El del soneto deriva de las ediciones primitivas y no presenta sino una variante (v. 13: *escasa*, en vez de *escaso*), que es un evidente error del copista.

V_9: AGUDEZA | Y | ARTE DE INGENIO, | EN QVE SE EXPLICAN TODOS LOS MODOS, Y DIFE- | rencias de Concetos, con exemplares de todo lo | mas bien dicho, assi sacro, como humano. | POR | LORENZO GRACIAN. | AUMENTALA | el mesmo autor en esta segunda impresion [...] Impresso en Huesca, por IVAN NOGUES, al coso. | Año M.DC. XLVIII.

Utilizamos un ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/15.230).

Contiene, dispersos por el volumen, los poemas 80, 55, 226, 191, 134, 177 y 104 de las *Rimas* . El texto deriva de las ediciones, excepto en el 191, cuyas variantes coinciden con V_1. En el 134 encontramos dos variantes que parecen errores de trascripción.

V_{10}: Luis de SALAZAR y CASTRO: *Historia de la casa de Silva*, Madrid, 1635.

En la pág. 555 incluye el soneto 100 [reproducido en Lope: *Os*, XII, 284]. Es copia de los impresos de las *Rimas*, con un par de torpes erratas.

7.5. EDICIONES DEL *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS*

VA_1: IOANNIS CARAMVELIS | PRIMVS | CALAMVS | TOMVS II. | OB OCVLOS EXHIBENS | RHYTHMICAM, | QUAE | Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos, &. Versus metitur, | eosdemque Concentu exornans, viam aperit, ut Orientales | possint Populi (Hebræi, Arabes, Turcici, Persici, Indici, | Sinenses, Iaponici, &.) conformare, aut etiam | reformare propios Numeros. EDITIO SECVNDA. | *Duplo auctior.* | Diversis, iisque necessariis Indicibus locupletata. | [Dibujo.] | CAMPANIÆ, | (——) | Ex Officina Episcopali. 1668. *Superiorum permissu*.

Utilizamos un ejemplar de esta edición que se guarda en la Biblioteca Nacional (6-i-798).[79]

[79] Tal y como señaló Nicolás Antonio [*Bhn*], existió una primera edición de 1665, pero en ella no figura el texto y comentario del *Arte nuevo*. Según noticias recogidas por Álvarez de Baena [*HM*, IV, 131], fray Miguel de Jesús María tradujo este comentario de Caramuel: *Las notas del Ilustrísimo Caramuel sobre el* Arte de Comedias de Lope de Vega, *traducidas del latín al castellano y adicionadas con varias reflexiones*. Para todo lo relacionado con esta obra de Caramuel debe consultarse el artículo de Joseph E. Guillet [*CLcA*].

En las págs. 690-718 de este volumen Juan Caramuel de Lobcowitz publicó y comentó el *Arte nuevo* bajo el siguiente rótulo:

EPISTOLA XXI. | PER ILLUSTRI, ET CLARISSIMO DOMINO | LAVRENTIO LONGOBARDO: | ARTIUM, ET MEDICINÆ DOCTORI, &c VIRO ERVDITISSIMO, S. P. | *De Arte condendi Comœdias disserit; et eius Leges, et Regulas non vio- | lasse, sed correxisse Lupum de Vega evidenter ostendit; do- | ctrinamque; omnibus Poëtis necessariam dilucidat*.

El texto copiado por Caramuel es el de la edición de 1609 (E) u otra de las que de ella se derivan sin posible supervisión del autor (G, J), y lo corrige sin más criterio que su voluntad clarificadora. No acoge las correcciones de H e I. Se interrumpe en el verso 376. Este texto no sirve para fijar el del *Arte nuevo*, pero en alguna ocasión las correcciones pueden resultar de cierto interés, sobre todo en los pasajes difíciles.

VA$_2$: LA DOROTEA | ACCIÓN EN PROSA | POR FREY LOPE FELIZ DE | Vega Carpio, del Ábito de S. Juan. | AñADIDOS EN ESTA IMPRES- | sión el Arte nuevo de hacer Come- | dias, un Catálogo de las obras que | este Autor escrivió y otros de va- | rios libros de diversión. | Segunda [escudo que rompe esta línea y las dos siguientes] parte. | Octava [escudo] Impressión. | Año [escudo] de 1736. | CON LICENCIA: | En Madrid a costa de D. Pedro | Joseph Alonso y Padilla. Librero de Cámara de su | Mag. Se hallará en su Imprenta, y librería. Calle de | Santo Thomás, junto al Contraste.

Utilizamos un ejemplar de nuestra biblioteca.
El texto del *Arte nuevo* va precedido de la siguiente portadilla:

. ARTE NUEVO | DE HACER COMEDIAS | EN ESTE TIEMPO, | *POR LOPE DE VEGA CARPIO.* | DIRIGIDO | A LA ACADEMIA DE MADRID. | Año de [viñeta] 1621. | CON PRIVILEGIO. | (——) | EN MADRID: Por la Viuda de | Alonso Martín.

Se trata evidentemente de una edición que calca el texto de 1621 (I) hasta en los detalles más nimios de la portada [cf. Rozas: *SdAN*, 21-27].

VA$_3$: LA POÉTICA | O | REGLAS DE LA POESÍA | *EN GENERAL* | Y DE SUS PRINCIPALES ESPECIES, | *POR DON IGNACIO DE LUZÁN* | *Claramunt de Suelves y Gurrea:* | CORREGIDA Y AUMENTADA | por su mismo Autor. | TOMO SEGUNDO | [iniciales trabadas del impresor] | Madrid | (——) | EN LA IMPRENTA DE D. ANTONIO DE SANCHA. | *Se hallará en su casa en la Aduana vieja.* | [1789].

El *Arte nuevo* se reproduce en las págs. 51-63 y se comenta a continuación (págs. 63-69). No se incluyó en la primera edición (Zaragoza, 1737). Luzán, como Caramuel, prescinde de los dísticos latinos y de los versos finales. Corrige el texto en todos aquellos pasajes en que lo considera errado. Sus variantes carecen de interés filológico y sólo las anotamos como curiosidad cuando tratan de explicar o salvar un pasaje difícil u oscuro.

VA_4: MOREL-FATIO, A.: «L'*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega», en *Bulletin Hispanique*, III (1901), págs. 365-405.

Este texto, junto al editado por Blecua (P), es el más fiable y riguroso de cuantos se han publicado, a pesar de que el erudito francés no pudo disponer de todos los impresos que podían dar luz a su tarea. Fija el texto sobre la primera edición (E), excepto en aquellos casos de manifiesto error, en que sigue la de las *Obras sueltas* (L), y anota las variantes que arroja el cotejo de E, L, VA_1 y VA_3.

VA_5: EL ARTE NUEVO DE | HACER COMEDIAS | EN ESTE TIEMPO | Edición y estudio preliminar de | JUANA DE JOSÉ PRADES | [Escudo del CSIC] | *CLÁSICOS HISPÁNICOS* | CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS | MADRID, 1971.

La edición de Juana de José aspira a reproducir, excepto en la puntuación y acentuación, el texto de H (1613), pero no carece de errores, a veces incomprensibles, y de correcciones no siempre pertinentes. Más que de una edición crítica, se trata de una edición anotada y, ciertamente, esas notas, como el «Estudio preliminar», son de gran interés.

VA_6: IN FORMA DI PAROLE. | *Lope de Vega* | NOUVA ARTE DI FAR COMMEDIE | IN QUESTI TEMPI, | a cura di Maria Grazia Profeti. | Liviana Editrice | [Padova, 1986; es el suplemento al nº 3 del año séptimo de *In forma di parole*.].

Profeti establece el texto a partir de la edición H (1613) y recoge las variantes de las demás. Su abundante anotación y su prólogo son del mayor interés. La traducción en verso italiano es fiel y afortunada.

7.6. CRITERIOS DE EDICIÓN

Esta edición crítica recoge con todo el rigor que ha sido posible el texto de las cinco ediciones (A, B, E, H, I) que Lope pudo corregir o revisar, aun a sabiendas de que no lo hizo con el escrúpulo que sería deseable.

El cotejo de los textos demuestra que las más cuidadas fueron las dos primeras (A y B). En A sólo se contienen los doscientos sonetos iniciales y es seguro que Lope corrigió el texto antes de ofrecerlo por segunda vez a la imprenta. Por lo tanto, el texto básico para los preliminares, los sonetos y la segunda parte es el de Sevilla de 1604 (B), rectificando los increíbles errores de compaginación que se introdujeron a última hora.

Para el *Arte nuevo de hacer comedias,* incorporado por vez primera en la edición de 1609 (E), tomamos como texto básico el de 1613 (H), que presenta correcciones de importancia realizadas por un lector culto y sensible, aunque es improbable, a nuestro entender, que el propio Lope se encargara de esa labor.

Modernizamos la caótica ortografía de las ediciones primitivas, excepto en aquellos casos en que pudiera tener algún valor de carácter fonético, ya que no fonológico. En aras de este principio, mantenemos las grafías alternantes *s / ss, b / v, h / ø, x / j / g, c / ç / z,* aunque el propio texto nos demuestra en mil ocasiones que carecían de valor distintivo. Utilizamos siempre los grafemas *i, u* para los fonemas vocálicos y *j, v* para los consonánticos. Los acentos, la puntuación y las mayúsculas siguen las normas modernas, aunque hemos tenido muy en cuenta las lecturas de los diversos impresos y manuscritos, para recoger todos los detalles que puedan ser significativos.

El texto crítico va acompañado de notas en que se recogen los siguientes elementos:

a) Todas las variantes que arrojan las cinco ediciones principales (A, B, E, H, I), incluidas las alternancias ortográficas que pudieran ser significativas. Las grafías latinizantes (*chr, th, ph*) se recogen también en las notas, pero se modernizan en el texto.

b) Todas las variantes de los manuscritos líricos y de los manuscritos e impresos teatrales que se han señalado. En este caso no se recogen las variantes meramente ortográficas.

c) Las variantes significativas de las demás ediciones e impresos.

RIMAS

Edición crítica

Portada

1 *Rimas*: Lope eligió para su obra un título que comprometía a poco y que contaba ya con una amplia y gloriosa tradición. Entre los autores italianos las recopilaciones de poemas líricos alternaron los títulos de *Canzoniere* y *Rime*. El propio Petrarca, en el soneto que encabeza la colección de sus poemas, titulada en latín *Rerum vulgarium fragmenta*, habló de sus *rime sparse*. Los seguidores de Petrarca en la primera mitad del siglo XVI emplearon con asiduidad el término *rime*. En los años inmediatos a la publicación de las *Rimas* lopescas vieron la luz otras varias colecciones del mismo título, entre ellas dos que ejercieron enorme influjo sobre su poesía: las *Rimas* de Camões (Lisboa, 1595) y las *Rime* de Torcuato Tasso (Vinegia, 1581). También hay que destacar la impresión en Madrid, en 1591 de las *Rimas* de Vicente Espinel, al que nuestro poeta reverenció como maestro. Lope usó el término *rimas* como primer elemento del título de otros dos poemarios y añadido al título principal en cinco libros más.

Yolanda Novo [*MRSO*] ha dedicado un documentado artículo al marbete *rimas* y a los valores que fue adquiriendo a lo largo del Siglo de Oro, desde designar a la lírica introspectiva de raigambre petrarquesca hasta ampliar su significado para acoger todo tipo de versos, tanto líricos como narrativos o descriptivos, italianos y también ocasionalmente octosílabos. En ese proceso de ensanchamiento del concepto de cancionero petrarquista le cupo un papel de relieve a Lope de Vega y a las *Rimas* que ahora editamos (vid. *Introducción*, II, 1.1).

4 Don Juan de Arguijo es el célebre poeta sevillano (1567-1622). Fue amigo y mecenas de Lope [vid. Montoto: *LVJA*], que lo incluyó en el templo de la Fama del libro V de la *Arcadia* [Lope: *A*, 425] y le dedicó varias de sus obras: *La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas* (1602), *Rimas* (1604), y de manera especial los sonetos 120 y 121, la comedia *La buena guarda o la encomienda bien guardada* (escrita en 1610 y publicada en la *Parte XV*, 1621) y una bella epístola incluida en *La Filomena* (1621). Arguijo, excelente sonetista, disfrutó de una cuantiosa fortuna heredada de sus padres. Es más que probable que contribuyera con su dinero a la publicación de las primeras ediciones de la lírica y la épica de Lope. Así parece indicarlo la dedicatoria de *La buena guarda*: «A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*». El Fénix lo apreció muy sinceramente: «Amo a V. M. tan aficionadamente, y tienen de esta verdad tanta satisfacción los que han leído mis escritos, que, o sería decir lo dicho tratar aquí sus alabanzas, o gastar vanamente las palabras» [Lope: *Dp*, 131-132]. En *La Dragontea* (canto VIII) le dedicó unos sentidos versos:

RIMAS

DE LOPE DE VEGA

CARPIO.

A DON JUAN DE ARGUIJO

[Escudo con un sagitario y una orla en que se lee:]

SALUBRIS SAGITA A DEO MISSA

EN SEVILLA.

Por Clemente Hidalgo. 1604

Así en B. *La portada de* A:

LA | HERMOSURA | DE ANGÉLICA, | Con otras diversas Rimas. | *De Lope de Vega Carpio.* | A don Juan de Arguijo, Veinti- | cuatro de Sevilla. | Virtud y nobleza, | [Escudo] Arte y naturaleza. | EN MADRID. | *En la emprenta de Pedro Madrigal.* | Año. 1602.

La portadilla de A *en fol. 242 r.:*

SEGUNDA | PARTE DE LAS | Rimas de Lope de Vega | Carpio. | A don Juan de Arguijo, Veinti- | cuatro de Sevilla. | [Escudo] Virtud y nobleza, | Arte y naturaleza.

Portada de E:

RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NUEVO* | *añadidas.* | CON EL NUEVO AR- | te de hazer comedias des- | te tiempo. | Año [adorno] 1609. | *EN MADRID.* | Por Alonso Martín. | *A costa de Alonso Pérez, librero.*

Portada de H:

RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NUEVO* | *añadidas.* | CON EL NUEVO AR- | te de hazer comedias des- | te

Las letras, la bondad, la cortesía
de aquel don Juan de Arguijo, sevillano
en quien se vee por gracia y gallardía
la imagen de un perfeto cortesano. [Lope: *Oc*, I, 242]

5-6 Esta viñeta no reaparece en ninguna de las ediciones conocidas de las *Rimas*, pero sí en la impresión de la *Jerusalén conquistada* (Juan de la Cuesta, Madrid, 1609) y en otras obras de Lope, como una de las tiradas de la *Dozena parte de las comedias* (Madrid, 1619). Debía de ser propiedad de Lope y no del impresor. La leyenda («Saludable es la flecha enviada por el dios») puede tener alguna relación con el mundo poético, ya que los centauros, considerados a menudo símbolo de la barbarie, son también depositarios de misteriosos saberes y se dedican con frecuencia a la música, la medicina y la adivinación, como los antiguos vates. Una de las versiones recogidas por la mitología grecolatina los hace hijos de Apolo y de Hebe y los identifica con los rayos del sol.

8 Según las noticias que recoge Francisco Escudero Perosso en su *Tipografía hispalense* [*Th*], el impresor Clemente Hidalgo tenía su oficina en la calle de la Plata. Su labor se extiende —a lo que sabemos— desde 1599 a 1615. Lo más interesante para nosotros son las dos impresiones de obras de Lope que dio a la luz en 1604: estas *Rimas* y *El peregrino en su patria*. Las otras 21 estampas de que tenemos noticia, con excepción de unas *Sagradas poesías* de Luis Rivera (1612), son de carácter doctrinal, médico, legal (estatutos de cofradías) y noticioso [vid. Pedraza, pról. Lope: *SpR*, 17-18].

tiempo. | Año [adorno] 1613. | CON PRIVILEGIO. | *En Madrid,* por Alonso Martín. | *A costa de Miguel de Siles, librero.*

Portada de I:

RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NUEVO* | *añadidas.* | CON EL NUEVO AR- | te de hazer comedias des- | te tiempo. | Año [adorno] 1621. | CON PRIVILEGIO. | *En Madrid,* por la viuda de Alonso Martín. | *A costa de Alonso Pérez, mercader de libros.*

En todas las ediciones barrocas el título escueto es Rimas. *La primera edición que presenta el título apócrifo de* Rimas humanas *es* L (Obras sueltas); *no lo imprime en la portadilla al frente del conjunto de la obra (pág. 163), sino en los rótulos que encabezan cada una de las dos partes (págs. 189 y 291). De ahí pasó a varias antologías y a la edición* N (*Gerardo Diego*).

Suma

Esta *Suma del previlegio* es buen ejemplo de la vacilación en el timbre de las vocales átonas. La edición sevillana escribe *previlegio*, *Valledolid*, mientras las castellanas imprimen *privilegio* y *Valladolid*. No volvemos a señalar, en lo sucesivo, casos similares.

Suma del previlegio

Lope de Vega Carpio tiene previlegio para poder imprimir estas *Rimas*, que están en la segunda parte de su *Angélica*, por tiempo de diez años. Su data, en Valledolid, a veinte días del mes de otubre de mil y seiscientos y dos años.

Rótulo: *Así en B.* / Suma del privilegio A E H I.
Texto: Es adaptación de la *Suma del privilegio* de A [fol. I v. sin numerar]:

Suma del privilegio

Tiene privilegio Lope de Vega Carpio para poder imprimir este libro intitulado *La hermosura de Angélica*, por tiempo de diez años. Su data en Valladolid, a veinte días del mes de otubre, de mil y seiscientos y dos años.

E H I *reproducen el texto del* Previlegio *de* B *con pequeñas variantes fonéticas*.

1 privilegio E H I.
4 Valladolid E H I.

TASSA

Está tassado cada pliego de las *Rimas* de Lope de Vega Carpio a tres maravedís, como consta del testimonio ante Francisco Martínez, escrivano del rey nuestro señor, y uno de los que residen en su consejo. Dio esta fee en Valledolid, a treinta días del mes de noviembre de 1602.

Tassa : *Así en* B. E H I *presentan el mismo texto con las siguientes variantes y erratas:*

E: fe / Vallrdolid (*por errata*).

H: a cuatro maradevís / ante Miguel de Ondarza Zavala, escrivona (*errata*) / dio esta fe en Madrid, veinte y un días del mes de mayo de 1613.

I: a cuatro maradevís / ante Miguel de Ondarça Zavala, escrivano / dio esta fe en Madrid, veinte y un días del mes de mayo de 1613.

La edición A *presenta, tras la dedicatoria a Arguijo, el siguiente texto* :

TASSA

Yo, Francisco Martínez, escrivano de cámara del rey nuestro señor, y uno de los que residen en el su consejo, doy fe que aviéndose visto por los señores dél un libro intitulado *La hermosura de Angélica, con otras rimas*, de Lope de Vega Carpio, que con licencia de los dichos señores se mandó imprimir, tassaron cada pliego a tres maravedís y mandaron que antes y primero que se venda, se imprima en la primera hoja de cada uno dellos este testimonio de tassa. Y para que dello conste, de pedimiento del dicho Lope de Vega Carpio y de mandamiento de los dichos señores, di esta dicha fe. En la Ciudad de Valladolid, a 30 días del mes de noviembre de 1602.

Francisco Martínez

Aprovación

Como hemos indicado en otro lugar [Pedraza, pról. Lope: *SpR*, 23], no es verosímil lo que se afirma en esta *Aprovación*. Aunque admitamos que el volumen presentado a la censura en 1602 contuviera muchos de los poemas de la *Segunda parte*, algunos de ellos, así como los elogios preliminares, hubieron de escribirse entre 1603 y 1604. Probablemente Lope y Clemente Hidalgo burlaron las trabas burocráticas para evitar dilaciones y demoras.

APROVACIÓN

Aprobó estas *Rimas* por mandado de su Alteza, y las demás que van en la primera impressión, el doctor Viana, con cuya censura se dio licencia y previlegio.

Aprovación: Así en B. E H I *reproducen el mismo texto con pequeñas variantes:*

1 aprovó E I. / aprovȏ H.

3 privilegio E H I.

A continuación, en todas las ediciones aparece la fe de erratas, que sólo recoge algunas de las muchas que tienen. Como hemos tratado de subsanarlas en nuestra edición, es ocioso reproducirlas aquí; sin embargo, es notable y digno de figurar el texto de la edición E, *una de las más descuidadas:*

ERRATAS

En este libro, intitulado *Rimas* de Lope de Vega, no ay cosa digna de notar que no corresponda a su original. Dada en Madrid, a 29 de enero de 1609.

El licenciado Murcia de la Lllana [*sic*].

i Fecha: 1599-1602, probablemente 1602

Este discurso es posterior a la *Arcadia* y contemporáneo de la publicación del libro. Debió de escribirse para justificar la impresión de un poemario lírico por su autor. Por eso creemos que debe fecharse en Sevilla en 1602. Es, sustancialmente, una refutación de los ataques que se dirigieron a la *Arcadia* y una apología anticipada de *La hermosura de Angélica* y de las *Rimas*.

Es posible que este discurso, escrito pensando en el cenáculo literario de Arguijo, fuera cuidadosamente preparado por Lope; pero la mayor parte de las citas y referencias proceden de los manuales y colecciones de tópicos del momento. Muchas de ellas pueden encontrarse en la *Officina* de Textor. Es un alarde de falsa erudición, a los que tan inclinado fue siempre Lope.

3 *Geórgicas*, IV, 3. Precisamente a este pasaje alude Tasso, como se señala en la nota siguiente.

5 Se trata de Torcuato Tasso, cuyos *Discorsi dell'arte poetica* se compusieron a partir de 1562, pero no se publicaron hasta mucho después (Venecia, 1587). En efecto, Tasso, en el tercero de sus *Discorsi* [Tasso: *Dp*, fol. 28 r.], trata con cierta extensión de este punto y describe el estilo *gonfio* (vid. *Introducción*, 5.1): «Ne è vero che la virtù dell' eloquenza cosi Oratoria como Poetica consista in dire magnificamente le cose picciole. Se bene magnificamente Virgilio ci descrisse la Republica dell' Api, che solo per ischerzo lo fece» (Disc. III). Sobre estas ideas y su plasmación en la obra lírica, vid. Friedrich [*Eli*, II, 94-192].

6 El pensamiento es tópico y se encuentra en Ovidio (*Tristia*, I, iii, 25-26): «Si licet exemplis in parvis grandibus uti, / hæc facies Troiæ, cum caperetur, erat». Lope hará lo mismo, en circunstancias parecidas, en los sonetos 51, 52, 29, 123 y 172.

7 En el prólogo de la *Arcadia* se insiste en la idea de dar una proyección trascendente a las historias de pastores: «Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido...». Los personajes no son «tan bárbaros que alguna vez no se suban de pastores a cortesanos y de rústicos a filósofos» [Lope: *A*, 56].

9 No ha hallado la referencia exacta de la cita de Lope ni en la *Historia natural* de Cayo Plinio Segundo, el Viejo (aunque trata del término *poematum* en el lib. VII, cap. 205), ni en las *Epístolas* de su sobrino, Plinio el Joven. Sin embargo, la distinción se encuentra en la *Polyanthea* (pág. 660): «Poeta, græca dictio est. [...] Inde veiunt poëma & poesis, ipsum figmentum...»; y en el *Calepino* (fol. 247 v.): «sunt tamen que distin-

[i]

TEXTOS: A: fols. 243 r. - 251 v. De las ediciones barrocas sólo reproducen este discurso A y C. En la edición L (*Obras sueltas*) y en N (Diego) encabeza el texto de las *Rimas*. P (Blecua) lo incluye como apéndice.
ERRORES: 30 plenasmos.

A don Juan de Arguijo,

veinticuatro de Sevilla

Para escrivir Virgilio de las avejas, hablando con Mecenas, dixo:

Admiranda tibi levium spectacula rerum .

Si V. merced ha passado mi *Angélica*, no viene mal esto mismo, y assí dize el Tasso en su *Poética* que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en el *Arcadia* tengo escrito. Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de *poema* y *poesis* que pone Plinio. Basta que le venga bien

guant inter poema et poesis, quod illud sit inventio parva, quæ paucis verbis exprimitur. [...] Item quæris non magna pars poema est poesis opus totum totæ; illa summa est una». El mismo asunto lo dilucida Vera y Figueroa en su *Panegírico por la poesía* con estas palabras: «Y para que no haya equivocación, ya diciendo poesía, ya poética, que lo primero significa la acción del arte, y el arte mismo lo segundo, donde no hubiere necesidad del significado destas voces, los nombraré con una» [en Porqueras Mayo: *TpMB*, 182].

10 Cicerón: *Tusculanas*, IV, 71. Esta idea ciceroniana de que «toda la poesía es amorosa» la repitió Lope en muchos de sus escritos. En *La corona merecida* invierte los términos: «Todo amor es poesía» [vid. nota de Montesinos, en *Teatro antiguo*, V, 49]. Dagenais [*ApcL*] ha dedicado un jugoso artículo a este concepto. Vid. *Introducción* (3.1.).

12 Bernardino Daniello, filólogo italiano del siglo XVI, escribió una *Poetica* (Venecia, 1536), a la que alude Lope, editó unos comentarios a Dante y Petrarca, y tradujo el libro segundo de la *Eneida* y las *Geórgicas*.

13 Daniello afirma en su *Poetica* [*P*, 82]: «Delle proprie [parole] sono da elegger sempre le più sonore; et delle più sonore le più civili. Dico le più civili percioche può ben stare che delle parole molti si ritrovino sonore, senza alcuna civilità in se havere».

15 *afecto*: «la expresión, la expresividad» o, en sentido negativo, «la afectación». Esta acepción retórica ya está sugerida en Covarrubias [*Tlc*, s.v.]: «propiamente es pasión del ánima, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría, cosa importante en el orador». La misma acepción en *El castigo sin venganza* (vs. 195-196), al hablar de una actriz: «Si es Andrelina, es de fama. / ¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos!».

16 Daniello [*P*, 82] resumió las diferencias entre poética e historia. Lope volverá sobre lo mismo en *La dama boba* (vs. 293-302):

Hay dos prosas diferentes:
poética y historial.
La historial, lisa y leal,
cuenta verdades patentes,
con frasi y términos claros;
la poética es hermosa,
varia, culta, licenciosa,
y escura aun a ingenios raros:
tiene mil exornaciones
y retóricas figuras.

La misma idea de la existencia de una prosa poética se repite en el epístola VII de la *La Circe*, «A un señor de estos reinos» [vid. Novo: *MRSO*, 140-141].

17 Alude a la *Arcadia* de Sannazaro, que inspiró la de Lope.

lo que dixo Tulio de Anacreonte, que *tota Poesis amatoria est.* Algunos llevan mal las exornaciones poéticas, contra el consejo de Bernardino Danielo, que no quiere que se use de palabras baxas; y realmente esso se concede a cómicos y satíricos, como se vee en Terencio y Persio. A la *Arcadia* objetan el afecto. Aquella prosa es poética que, a diferencia de la historial, guarda su estilo, como se vee en el Sanazaro. Y ¿qué tiene de diferencia

19 *Azules... verdes mirtos*: es un fragmento del principio del libro I de la *Arcadia* de Lope [*A*, 64], plagado todo él de epítetos, que sigue muy de cerca el prohemio de la *Arcadia* de Sannazaro, que cita a continuación. En las ediciones modernas se ven las siguientes variantes: «de le volte, spaziosi, espurgate, a' riguardanti, aggradare» [Sannazaro: *O*, 49].

34 Daniello [*P*, 89]: «É vitio fra queste figure la sovrabondanza alcuna volta delle parole. Et ispetialmente quando esse ne componimenti ociose, et senza alcuna cosa adoperare si stanno. Come che dicesse udir con gli orecchi, parlar con la lingua, et veder con gli occhi che dicesse il Petrarca», y cita los versos recogidos por Lope.

39 Se trata de Publio Afer Terencio, el célebre dramaturgo latino, que recogió en sus obras la vida y el lenguaje de la Roma de su tiempo. La cita, en *Adelfos*, v. 329.

42 *Eneida*, I, 208.

44 *Eneida*, I, 209 y 218.

48 La acción de la *Arcadia* se cierra justamente con una canción de desengaño en boca de Anfriso, el protagonista, trasunto unas veces del duque de Alba, y otras del propio Lope: «La verde primavera / de mis floridos años / pasé cautivo, amor, en tus prisiones» [Lope: *A*, 450-451].

49 *Arte poética*, 343. Horacio mantiene que da de lleno en el blanco (*omne tulit punctum*) el poeta que sabe unir lo útil y lo deleitoso.

50 *Juan de Monteregio*: se trata de Johannes Regiomontanus, o Johan Müller (Könisberg, 1436-Roma, 1476), cuya obra *Disputationes contra Cremonensia in planetarum theoricas deliramenta*, publicada junto al estudio de Johannes Sacrobosco *Sphæra mundi* (Venecia, 1482), se reprodujo en multitud de ocasiones a lo largo del siglo XVI. La cita, como la que aparece poco más abajo, en la pág. 163 de *Theoricæ novæ planetarum Georgii Purbachii germani*.

51 *Gerardo Cremonense*: filólogo italiano, natural de Cremona (1114-1187), que estudió en la escuela de traductores de Toledo y vertió al latín varios estudios astronómicos del griego y del árabe, entre ellos las *Theoricas planetarum*, impresa junto a la obra de Sacrobosco en Venecia (1478) y Bolonia (1480). En ediciones posteriores se sustituyeron por las *Disputationes* de Regiomontano.

«azules lirios» y «siempre verdes mirtos» a este principio?:

Sogliono il più dele volte gli alti & spatiosi alberi negli horridi monti dalla natura prodotti più che le coltivate piante, da dotte mani espurgati negli adorni, giardini ariguandanti agradare.

Aquí pone el Sanazaro «altos y espaciosos árboles, hórridos montes, cultivadas plantas, doctas manos y adornados jardines». De manera que casi ay tantos epítetos como palabras. Porque la amplificación es la más gallarda figura en la retórica y que más magestad causa a la oración suelta. Y los epítetos ¿por qué han de ser ple[o]nasmos? La redundancia de palabras en la oración es viciosa cuando están en ella ociosas y sin alguna causa, como quien dixesse: «Oyó con los oídos; habló con la boca y vio con los ojos», como condena en el Petrarca el Danielo, cuando dixo:

Se Virgilio & Homero havessin visto
quel sole, il qual veggo io con gli occhi miei.

Y aquello verdaderamente es afirmativo y en el hablar común recebido por ordinario término, como en Terencio: *Hisce oculis egomet vidi.* Que los lugares todos de Virgilio a este modo tienen diversa inteligencia, como cuando dixo:

Talia voce refert.

Porque dize que aquello dixo con la voz, pero que *præmit altum corde dolorem*, y que *spem vultu simulat.* La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas. No es infructuosa, pues enseña en el quinto libro la virtud de Anfriso y el método para huir de amor y del ocio, por la opinión de Horacio, que *omne tulit punctum.* Y a quien la ha leído podría yo dezir lo que Juan de Monteregio por las *Teóricas* de Gerardo Cremonense, que no estavan escritas a su gusto, y dávansele al amigo que las leía: *Optimi viri functus est offi-*

47 méthodo A.

56 Luis Vives (Valencia, 1492-1540) es el célebre filólogo erasmista. La cita procede de la *Ad veram sapientiam introductio* (máximas núms. 167 y 168).

62 Alude al grabado que aparece en el fol. 2 de *La hermosura de Angélica* (Madrid, 1602), en que se incluye un retrato de Lope en una orla con una calavera en la parte superior coronada de laurel y la leyenda *Hic tutior fama* («Aquí se guarda la fama»). Véase en el facsímil [Lope: *Rds*].

70 Esta defensa de los tópicos es sumamente oportuna porque las *Rimas* están literalmente empedradas de ellos, lo que no obsta para que constituyan un cancionero extremadamente original. Hay en las palabras de Lope un eco de las ideas de Horacio en el *Arte poética*, vs. 128-135 y 240-245.

74 La conflictiva relación de Lope con los cuentos y novelas volverá a aparecer en los preliminares de *Las fortunas de Diana*, la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*, que vio la luz en *La Filomena*. El éxito de las *Ejemplares* cervantinas lo obliga en esa ocasión a atemperar su desdén por el género: «Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello...» [Lope: *Op*, 660].

77 Este punto es clave en la poética de Lope. La obra literaria no ha de buscar rarezas o incurrir en extravagancias, pero tampoco ha de ser tan llana que desmerezca de su condición.

78 Lope toma de Textor [*O*, I, 449-451] un cúmulo de ejemplos de comparación de un gran número con las estrellas y las arenas. Estos argumentos parecen justificar el soneto 170 de las *Rimas*, en que, a imitación de Marullo —citado en primer lugar—, pondera sus supiros por contraste con el número de las arenas y las estrellas.

81 *Génesis*, 15,5 (Vulgata).

83 *Jeremías*, 33, 22. En la Vulgata se lee: *Sicuti enumerari...*

84 *Albateño*: Mwhamad ibn Dschabiz ibn Sinam abu Abdallah al-Batani (854?-929), llamado en latín Albategnius, astrónomo árabe que corrigió las *Tablas* de Tolomeo.

Alfragano: Achmed Mwhamad ibn Kothair, llamado en latín Alfraganus, astrónomo árabe del siglo X.

Tolomeo: Claudio Tolomeo, astrónomo y matemático del siglo II de nuestra era. En el libro VII de su *Megale syntaxis* o *Constructio mathematica*, más conocido como *Almagesto*, se enumeran las estrellas fijas.

reduzgan: es común en Lope y en la lengua clásica esta forma del verbo *reducir*, con [k] sonorizada en [g]. En Cervantes lo encontramos en *La ilustre fregona* : «Fabricad vos vuestra suerte, / consintiendo se

cio: non modo enim benedicentibus gratiæ sunt habendæ; verum etiam errantibus: nam per hos quidem cautiores redimur, per illos autem meliores. Que es lo mismo que dixo Luis Vives: *Ex sapientibus disce quo fias melior; ex stultis quo fias cautior.* Y pues en aquel libro y en éste, en aquella y esta pintura es una misma la pluma y los pinzeles, no será fuera de propósito responder algo, no que parezca defensa ni satisfación, que tan mal suelen dar autores vivos, y por esso dize bien aquella inscripción del hieroglífico, donde está la muerte laureada: *Hic tutior fama.*

Usar lugares comunes, como «engaños de Ulises, Salamandra, Circe» y otros ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre que se fundan varios concetos? Que si no se huviera de dezir lo dicho, dichoso el que primero escrivió en el mundo; pues a un mismo sujeto bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España. Ni es bien escrevir por términos tan inauditos que a nadie pareciessen inteligibles; pues si acaso las cosas son escuras, los que no han estudiado maldizen el libro, porque quisieran que todo estuviera lleno de cuentos y novelas, cosa indigna de hombres de letras; pues no es justo que sus libros anden entre mecánicos e ignorantes, que cuando no es para enseñar, no se ha de escrivir para los que no pudieron aprender.

Esto de las «arenas» y «estrellas» está recebido, y las avemos de buscar por fuerça para un gran número, pues no puede ser mayor, que aviéndole dicho Dios a Abraham: *Numera stellas si potest,* pues él solo las contó y llamó por su nombre, como David lo dize y Hieremías: *Sicut numerari non possunt stellæ cœli,* aunque Albateño, Alfragano y Tolomeo las reduzgan a número de

reduzga / la entereza a trato al uso...» [Cervantes: *Ne*, fol. 174 r.].

86 *Marulo*: Miguel Tarchaniote Marulle (Constantinopla, 1440-1500), humanista griego que emigró a Italia al ser tomada su ciudad natal por los turcos. Escribió, siempre en latín, cuatro libros de epigramas y de *Hymni naturales*. El verso citado pertenece al poema que Lope vertió en el soneto 170 de las *Rimas*. El texto latino puede leerse en la nota a este soneto. Textor [*O*, I, 450-451] copia el poema marulliano completo.

91 *Carmina*, VII, 3. La cita está en Textor [*O*, I, 451].

92 *Silio Itálico*: poeta épico latino del siglo I de nuestra era, autor de *Bella punica*, único texto que ha llegado a nosotros. La cita es del libro VII, 360-362, y la recoge Textor [*O*, I, 450].

97 *Ars amatoria*, I, 59. Lope toma la cita de Textor [*O*, I, 450].

99 *Tristes*, V, i, 32. Textor [*O*, I, 499] señala como fuente el libro IV de las *Tristes*.

103 Imaginamos que Lope alude a las varias veces que en la *Arcadia* utiliza el símbolo de Troya destruida para aludir a sus cuitas íntimas: «amor puso / en mi abrasada Troya sus reparos» [Lope: *A*, 285], y «huir de Troya, aunque era fuego, pudo / sacando a su mujer Eneas troyano, / y yo a mi libertad de nieve dudo» [Lope: *A*, 279].

Las *tórtolas* deben de aludir al celebrado romance «El tronco de ovas vestido...», en que el celoso Belardo apedrea un nido de tórtolas que con sus arrullos le recuerdan su amor perdido.

106 Los poetas, a partir de Petrarca, se sintieron inclinados a jugar conceptuosamente con los nombres de sus enamoradas, o a elegir un elemento simbólico que las representara. Petrarca utiliza constantemente las palabras *lauro* (*laurel*) y *l'aura* (*el aura*) en homenaje a su amada. Alamanni conoció en torno a 1524 a Batina Larcara Spinola, que será la «ligura planta» de sus versos [cf. Alamanni: *Ot*, 204, 207, 208, 219]. Ariosto [*Rys*, fol. 3 v.] mostró predilección por el enebro:

> Non voglio (e Febo e Bacco mi perdoni)
> que lor frondi mi mostrino poeta:
> ma che un Ginebro sia che mi coroni.

Pero en el primero de los *Capitoli amorosi* el árbol elogiado es el laurel. Lope seguirá esta costumbre en sus *Rimas*.

Alemani: Luigi Alamanni (Florencia, 1495-1556), autor de *La coltivazione*, poema didáctico a imitación de las *Geórgicas* virgilianas, y de sonetos, fábulas y epigramas que se reunieron en sus *Opere toscane*. Se le vuelve a citar en el nº xvii, lín. 119.

mil y veinte y dos; y assí lo vemos en cuantos han escrito. Marulo dixo:

Non tot signa micant tacente nocte;

y más abajo, por las arenas:

Non tantus numerus Libissæ arenæ ;

y Catulo lo mismo:

Quam magnus numerus Libissæ arenæ;

y Silio Itálico, por las estrellas:

Quam multa affixus cœlo sub nocte serena
fluctibus e[t] mediis sulcator navita ponti
astra videt;

y Ovidio:

Quot cœlum stellas, tot habet tua Roma puella;s

y en otro lugar:

Quot flavas Tibris arenas.

Luego si todos los antiguos y celebrados, para comparar grandes números traen las arenas y estrellas, no es error imitarlos ni dezir lo dicho.

Las «tórtolas» y «Troya» no es justo que las culpe nadie por repetidas, pues lo fuera en el Petrarca aver hecho tantos sonetos al Lauro, y el Ariosto al Ginebro, y el Alemani de la Pianta; que si los nombres de las personas que amaron les dieron essa ocasión, yo avré tenido la misma.

Las églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la *Angélica*, por trama del

110 Alude a Mateo Maria Boiardo, autor del *Orlando innamorato*, que es la fuente del poema de Ariosto.

113 Horacio: *Arte poética*, vs. 275-277. La referencia a los distintos géneros y a sus inventores se encuentra en Polidoro Virgilio [*Ia*].

Dafne: Dafnis, pastor de la mitología griega, hijo de Mercurio y amante de Cloe, a quien se atribuye la invención de la poesía bucólica.

114 *Suidas*: lexicógrafo griego del siglo X, autor de un *Diccionario* que ha conservado numerosas noticias y textos de la antigüedad.

Diodoro: debe de tratarse de Diodoro de Sicilia, filósofo de origen griego del siglo I. a. C., autor de una amplia y ambiciosa *Biblioteca histórica*.

117 *Calfurnio*: Tito Julio Calpurnio (Lope casi siempre lo llama *Calfurnio*, aunque en alguna ocasión lo ortografía *Calphurno*), poeta latino, nacido en Sicilia en el s. I de nuestra era, imitador de Virgilio. Se han conservado siete églogas suyas, que se publicaron, junto a las de Nemesiano, en la *Cynegetica* (1471).

118 *Nemesiano*: Marco Aurelio Olimpio Nemesiano, poeta latino del siglo III de nuestra era, natural de Cartago; de sus obras sólo se conserva un fragmento de la *Cynegetica* y cuatro *Églogas* que imitan a Calpurnio.

Mantuano: Giovanni Baptista Spagnoli, il Mantovano (1448-1516), carmelita italiano, autor de obras de carácter religioso.

Pomponio Gáurico: poeta y humanista neolatino (1480-1530), autor de *Elegías, églogas, silvas y epigramas*, que se publicaron en Venecia en 1526.

Lope[*Op*, 890 y 1377] cita siempre en retahíla a Calpurnio, Nemesiano y Pomponio como paradigmas de la poesía bucólica.

120 *Servio*: Servio Mauro, gramático latino del siglo V, comentador de Virgilio. Lope vuelve a citarlo, junto a otros filólogos, en *La Filomena* [*Op*, 635]. La alusión remite a las primeras palabras de *In Vergilii Bucolicon librum commentarius* de Servio Gramático [Servio: *VCc*, III].

126 Crinito, el humanista Pedro Riccio, en *De poetis latinis* (libr. I, cap. iii) dice: «Epius Stolo affirmare non dubitaverit Musas ipsas plautino sermone fuisse locuturas, si Latine loqui voluissent» [Crinito: *HdPL*, 633]. La misma cita, en Textor [*O*, II, 432]. En el Códice Daza, fol. 21 v. (anverso) [Entrambasaguas: *CLad*, 47] Lope repite el mismo concepto: «Viendo tan dulçes vozes, tan difusas / dixo, y juzgó por alabanza poca / Ytalia en una voz, q. por la boca / de Plauto hablavan las Romanas Musas».

128 Se trata de Flavio Josefo, historiador del siglo I, autor de las *Antigüedades judías*. Las disquisiciones sobre quiénes iniciaron el escribir en prosa se contienen en el prologo de la obra, titulado también *Contra Apión*.

Ariosto, que él también la tomó del conde Mateo María; y cuando lo fueran, otros avían primero que yo errado en lo mismo. Pero no porque Tespis hiziesse la primera tragedia, como refiere Horacio en su *Arte poética*, y Dafne las *Bucólicas*, por opinión de Suidas y de Diodoro en el libro quinto, fuera bien que dexara de hazer Séneca su *Agamenón* y *Hércules*, y Virgilio sus *Églogas*, fuera de las que con tanta elegancia escrivieron Calfurnio, Nemesiano, el Petrarca, Juan Baptista Mantuano, el Bocacio y Pomponio Gaurico; y el mismo Virgilio tomó las suyas de Teócrito, pues es opinión de Servio que este verso tuvo principio en tiempo de Xerxes, y los que después han escrito las han tomado de Virgilio.

Libio Andrónico inventó las comedias, pero no perdió honra Plauto con las suyas, pues se dixo dél que hablavan las Musas *ore plautino*, como afirma Epio Stolo y refiere Crinito; y el poema heroico de Homero ¿qué ha quitado al de Virgilio, Estacio y Lucano? Y los sacerdotes egipcios, que Josefo siente por los primeros inventores del escrivir en prosa, o sea Moisés o Cadmo, como duda

113 Daphne A.

130 *Polidoro*: Polidoro Virgilio (Urbino, 1470-150), humanista italiano autor de *De rerum inventoribus* (vid. soneto 134). Sus disquisiciones sobre los primeros creadores de la prosa se encuentran en los fols. 28 v. y 29 r.

131 Lope cita para defender el derecho renovar o reinventar los géneros literarios a dos célebres historiadores de la antigüedad: Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.) y Eusebio de Cesarea (260-341), y dos modernos: el italiano Paulo Giovio (1483-1552) y el alemán Johann Vergen, llamado Nauclerus (1430-1510).

133 Es un verso de la égloga que cantan Galafrón y Leriano en el libro I de la *Arcadia* [Lope: *A*, 79]. Este texto se conserva también en el Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional, fols. 62 r.-63 r.

138 *Églogas*, II, 1. En la égloga V, 86 se repite el mismo verso.

140 En Servio Gramático [*VCc*, III, 31]: «*Ardebat* idest impatienter diligebat...».

143 Las dos citas de Ovidio que siguen se encuentran en *Met.*, XI, 257-258: «Pronus erat Titan inclinatoque tenebat / Hesperium temone fretum...». Lope las toma de Textor [*O*, I, 460].

148 *Farsalia.*, III, 40. La cita, en Textor [*O*, I, 460].

150 *Thebaida*, III, 408. La cita, en Textor [*O*, I, 461].

154 Este fragmento es una manifestación de la larga polémica del fértil Lope con los poetas de escasa obra, que desdeñaban precisamente su portentosa fecundidad (cf. *Apolo* y la *Epístola a Barrionuevo* en la segunda parte de las *Rimas*).

158 Se encuentra en el libro II de la *Arcadia* [Lope: *A*, 152-155] y narra en quintillas la fábula de Palas y Aragne [vid. Cossío: *FmE*, 216].

Polidoro, ¿por qué han de ser dueños de la historia de Eusebio,Tito Libio, Nauclero y Paulo Jovio?

Reprehenden que aya dicho:

A quien yela el desdén, y el amor arde;

que no quisieran que fuera activo. Caso estraño es de la manera que nos privan de lo que cuantos han escrito llaman «licencia», aunque en esto no la tomé yo, sino Virgilio, cuando dixo:

Coridon ardebat Alexim.

Que también a mí me puede valer la respuesta de los gramáticos (de que Dios nos libre): *id est, ardenter amabat.* Dize en otro lugar reprehendido, hablando del sol:

Al tiempo que se humilla.

Esto Ovidio lo dijo: *Pronus erat Titam.*

Y en otra parte:

Inclinatoque petebat
Hesperium fretum.

Y Lucano:

Iam pronus in undas.

Y Estacio:

Sol pronus equos.

Y pues ya he llegado a esto, no puedo dexar de referir a V. m. la objeción de uno destos de quien se dize que escriven, y es como el cantar de los cisnes, que todos saben que cantan, pero ninguno los oye; a lo menos, que no saben la diferencia que va del borrador al molde, de la voz del dueño a la del inorante, de leer entre amigos o comprar el libro. Fue sobre aquella fábula de Palas en mi *Arcadia*:

Palas con furor y embidia...

Dixo que ¿cómo siendo diosa tenía embidia?; y respon-

162 Alude a la *Genealogia deorum*, el ingente tratado mitológico del humanista florentino Giovanni Boccaccio.

164 *Palefato*: nombre de cuatro autores citados por Suidas. Posiblemente se trate del gramático y filósofo de Alejandría, que escribió una obra sobre los mitos, o de otro Palefato, nacido en Priene, al que se atribuye un tratado en cinco libros titulado *Apiston o de las cosas increíbles*. Un resumen de esta obra o de la de Palefato de Alejandría se publicó en Venecia (1505) con el título de *Peri apiston*.

166 El imposible «el aire tendrá cuerpo» aparece en el diálogo de Galafrón y Leriano [Lope: *A*, 79].

175 *Cornelio Gallo*: Cayo Cornelio Galo (69-26 a.C.), amigo de Virgilio y Augusto; es autor de una obra titulada *Los amores*, en cuatro libros.

179 En Nissard [*Cal*, IV, 585-586] el poema empieza: «Lydia, bella puella, albamque».

182 *Églogas*, II, 18.

189 Pertenece al mismo poema de Cornelio Galo citado más arriba [en Nissard: *Cal*, IV, 585-586].

díle que dioses que tenían sensualidad, bien podían tener embidia. Pues se leen de Júpiter más de dos mil donzellas violadas, de que se hallarán en el Bocacio más de otros tantos hijos; y que si no sabía que fueron mortales hombres, leyesse a Palefato: *De non credendis fabulis*

Aquí se ofreció reprehender aver dicho por impossible que el aire tendría cuerpo, y deve de ser que no conoció que yo no hablava del tangible, sino del cuerpo opaco; que esto es tener cuerpo, ser dicernido de la vista, y la distinción es luz del argumento. Y porque en aquel libro y en éste, particularmente donde escrivo tantas hermosuras y tan diversas, y en cuantos tiene el mundo de poesía, cansa a muchos que se pinte una muger con oro, perlas y corales, pareciéndoles que sería la estatua de Nabucdonosor, no puedo dexar de referir aquí lo que siento, con algunos lugares de poetas antiguos. Cornelio Gallo pintó a su Lidia desta suerte en estos celebrados líricos:

Lidia puella candida.
Quæ bene superas lac & lilium
albanique simul rosam rubidam.

Y aun aquí llamó a la rosa «colorada», y a la açuzena «blanca». Pero díxolo Virgilio:

Alba ligustra cadunt.

Mas passando adelante:

Aut expollitum ebur Indicum.
Pande, puella, pande capilulos.
Flavos, lucentes, ut aurum nitidum.
Pande, puella, colum candidum.
Productum bene candidis humeris.
Pande, puella, stellatos oculos.

Que aquí los llama, no sólo «de estrellas», sino «estrellados».

Pande, puella, genas roseas
perfusas rubro purpuræ tiriæ.

199 *Fausto Sabeo*: Faustus Sabæus, humanista italiano (1478?-1558?), conservador de la Biblioteca Vaticana y autor de unos *Epigrammata* (Roma, 1556). Lope [*Op*, 1290] tradujo uno de sus cármenes en *La Circe*. La cita pertenece al epigrama *De Venere et Adonide* [Sabeo: *E*, 37], pero en el texto que seguimos se lee: «Iecit in ampleus roseos, niveasque papillas».

204 *Eneida*, XII, 67-69.

208 Alude al poeta citado en lín. 118. La cita pertenece al libro I de *Parthenices* [Mantuano: *Oo*, II, 3]: «Os roseum, sine labe dedit, frontique decorum / syderem & lætas formæ cælestis honores».

210 *Arias Montano*: el célebre escriturario español del siglo XVI, al que Lope dedica el epitafio nº 234 de las *Rimas*. La cita, en «In tabulam visitationis Elisabeth» [Arias Montano: *Hsm*, fol. s.n. sign. K_3; la traducción en pág. 254].

213 *Vidas*: Marcos Jerónimo Vida (Cremona, 1480-1566), poeta neolatino autor del *Christiados*, poema en seis libros, de una *Arte poetica* y de otros escritos. La cita, en *Christiados*, lib. II, vs. 179-180 [Vida: *Ch*, 65].

218 *Policiano*: Angelo Ambroginis, llamado *Poliziano* (Montepulciano, 1454-1494), célebre humanista italiano, autor de numerosas obras, entre las que destaca *Manto*, panegírico de Virgilio, el drama lírico *Orfeo*, unas *Rime* toscanas, una colección de cartas titulada *Ilustrium virorum epistulæ*, y unas *Sylvæ* latinas que editó el Brocense en Salamanca, 1554. Lope toma la cita de Textor [*O*, I, 458], quien remite a la *sylva Nutricia*.

222 *Odas*, IV, x, 4.

223 *Pontano*: Johannes Pontanus (Nápoles, 1426-1503), humanista protegido por Alfonso V el Magnánimo, autor de numerosos poemas y tratados en latín. La cita, en *Urania*, libr. III: «Nirea sic perhibent & amatum a vate Batillum / pictum oculis fusumque coma, roseumque labellis» [Pontano: *C*, II, 125].

225 *Boecio*: Severino Boecio (Roma, 470-524) es el célebre autor *De consolatione philosophiæ* y de diversos tratados sobre literatura y retórica, como sus comentarios de los *Topica* de Cicerón. La cita, en *De consolatione philosophiæ*, libr. II, metrum III.

Dize que son de rosa y bañadas de púrpura de Tiro.

Porrige labra, labra coralina.

Aquí llama a los labios, «corales». Y luego más abaxo:

Conde papillas, conde gemipomas.

Que aun llama a los pechos dos mançanas, y Fausto Sabeo también:

Iecit in amplexus roseos, malasque papillas.

Pero, sin esto, dixo Virgilio por Lavinia:

Indum sanguineo veluti violaverit ostro
siquis ebur, aut mixta, rubent ubi lilia multis
alba rosis, tales virgo dabat ore colores.

Llama también «blanca» a la açuzena y házele la cara como marfil de Indias, y mezclado con la sangre de las conchas que llaman «púrpura», y la juntó con «rosas» y «açuzenas». Y Mantuano dixo por la Virgen: *os roseum*, boca de rosa, y *frontique decorem sidereum*; y nuestro divino Arias Montano, en aquellos tetrástrofos la llamó de oro y de rosa:

Ut vultus roseæ Virginis aureos.
Uxor Levitici Pontificis videt, etc.

Y adonde dixo Hierónimo Vidas:

Pudor ora pererrans,
cana rosis veluti miscebat lilia rubris.

Llama a las açuzenas «canas», a las rosas, «roxas», y dixo que mezclava la vergüença en la cara las rosas y las açuzenas. ¿Y por qué dixo Policiano que el sol salía con la boca de rosa?:

Extulerat roseo Cinthius ore diem.

Y Horacio:

Nunc & qui color est puniceæ flore prior rosæ .

Y Pontano:

Roseumque labellis .

Y Boecio:

228 *Thebaida*, III, 441. La cita está en Textor [*O*, I, 456].

230 *Eneida*, IX, 349.

233 Contra lo que afirma Lope, la mezcla de rosas y azucenas para describir la tez debe de proceder de Virgilio (*Eneida*, XII, 68-69): «mixta rubent lilia multa alba rosa». Hay una larga lista de imitadores. El modelo español es, como se sabe, el *Soneto XXIII* de Garcilaso. Lope repite la misma afirmación en la respuesta al «papel de la nueva poesía» [*Op*, 881].

244 Verso 557. La puntuación de las ediciones modernas difiere de la que ofrece Lope: «tot quodam populis terrisque superbum / regnatorem Asiæ. Iacet ingens litore truncus...».

250 Canto XXV, oct. 77. El hispanismo viene forzado por la rima. En la edición que manejamos se lee: «sopra me quest' impresa tutta chero».

253 El verso citado aparece en el canto XV, oct. 61 del *Orlando furioso*.

254 *Astolfo*: personaje del *Orlando furioso*, príncipe de Inglaterra y pariente del protagonista. Voló a la luna en el hipogrifo para recuperar el seso de Orlando.

Roseis quadrigis.

Y Estacio:

Purpureo vehit ore die.

Y aún me acuerdo de aver leído en Virgilio: *Purpuream animam vomit*, que es más que todo. Y por no cansar a V. m., ¿qué poeta tiene el mundo sin estas metáforas? Si Garcilaso fue tan casto escritor, ¿por qué dixo: «En tanto que de rosa y açuzena»? Pero avíalo dicho Horacio, de quien él lo tomó en aquella Oda celebradíssima. No digo esto a V. merced, de quien sé por experiencia que ninguno en España sabe mejor esta materia ni más despacio ha desentrañado los poetas latinos, sus metáforas, alegorías, contraposiciones, aposiciones, similitudes, traslaciones, licencias, apóstrofes, superlaciones y otras figuras, pues es cierto que sin ellas aun no lo sabrían hazer los que sin arte escriven.

Pues las imitaciones siempre han sido admitidas, y aun a vezes las mismas traslaciones, ¿qué más clara puede ser que ésta de Virgilio en el segundo de la *Æneida*?:

Regnatorem Asiæ iacet ingens litore truncus.

Y el Ariosto, en el canto cuarenta y dos, estancia 9:

Del Regnator di Libia il grave trunco.

Pues espantarse de que un vocablo latino se españolize, no sé por qué, que el mismo Ariosto le tomó español cuando dixo:

Sopra me questa empresa tutta quiero.

Pues en razón de descuidos, ¿por qué no se han de sufrir en carrera larga, auiendo el mismo dicho:

Lo elmo e lo scudo anche a portar gli diede?

Pues si avía dicho que Astolfo le avía atado las manos, era impossible que le llevasse el yelmo y el escudo.

Con esto pienso que se avrá satisfecho a algunos, aunque esto se pudiera escusar, pues para los que entienden no era

237 metháforas A.

263 Se trata de un discurso sobre el soneto «Questa vita mortal, che'n una o due / brevi e notturn' hore traspassa oscura...» del petrarquista Giovanni della Casa (Florencia, 1503-1556), que fue arzobispo desde 1544 [vid. Tasso: *Rep*, II, 363-393].

264 *Falereo*: sobrenombre de Demetrio, célebre orador ateniense del siglo IV a. C. Fue uno de los más elocuentes defensores de las libertades democráticas. Se le atribuye sin fundamento un tratado *De la elocución*, al que probablemente alude Lope.

Hermógenes: retórico griego del siglo II, nacido en Sicilia, del que se conservan varios tratados: *De los puntos y cuestiones que un orador debe tomar en consideración, De la invención, De las figuras oratorias, Del método* y *Modelos de ejercicios oratorios*.

La referencia a estos autores se encuentra en Tasso [*Rep*, II, 368]: «De varii scrittori, varii caratteri o Idee, ò forme, che vogliam dirle, di stilo sono estate constituite, perche Demetrio Falereo, il qual da M. Tulio dolce oratore & acuto filosofo è nominato [...] Molto più ne mette Hermogene nell suo libro delle Idee...»

266 «I Concetti sono imagini delle cose che nell' animo nostro ci formiamo variamente secondo que varia è l'imaginatione degli huomini» [Tasso: *Dp*, fol. 30 v.].

268 Lope debió de tomar la cita de Tasso [*Rep*, II, 369-370]: «essendo le parole, come Aristotele nell 3. della Retorica c'insegna, imitatione de' concetti, debbano la loro basseza e la loro alteza imitare».

necessario, y para los que ignoran, es como no averlo dicho. V. m. perdone las faltas y prolixidad deste discurso, en cuyo fin le ofrezco estos sonetos que se siguen, de cuyo estilo, en orden al que deuen tener, no disputo, pues está tan a la larga tratado de Torcato en la lección que hizo en la Academia de Ferrara sobre un soneto de monseñor de la Casa, sacando de la opinión de Falereo y Hermógenes que, aviendo este género de poema de ser de conceptos, que son imágines de las cosas, tanto mejores serán cuanto ellas mejores fueren; y aviendo de ser las palabras imitaciones de los conceptos, como Aristóteles dize, tanto más sonoras serán cuanto ellos fueren más sublimes. V. m. los reciba con mi voluntad, de quien puede estar satisfecho, como yo lo estoy, de que si fueran de esse divino ingenio, ivan seguros de ser estimados, como agora temerosos de ser reprehendidos.

ii Fecha: 1604

Esta dedicatoria en verso hubo de escribirse poco antes de la impresión de la obra y una vez agotada la edición de *La hermosura de Angélica*, presumiblemente en los primeros meses de 1604.

8 Lope, quizá debido a que su protector era rico pero no noble, subraya el valor del ingenio y la inteligencia del mecenas.

[ii]

TEXTOS: B E H I: fol. [III r.]. No aparece en A ni C. Se trata de la dedicatoria de la segunda edición.

A DON JUAN DE ARGUIJO,

veinticuatro de Sevilla.

A persuasión de algunas personas que desseavan estas *Rimas* solas y manuales salen otra vez a luz, honradas del nombre de V. m., indicio que su censura y autoridad no las desprecia. Todos buscan quien ampare, yo quien enmiende, que más quiero ser entendido que defendido, porque con los ignorantes no vale la ciencia, ni la grandeza con la malicia. Y pues es más justo buscar quien lea y entienda, assí acertasse el libro en lo que trata como en ir a V. m. a quien Dios guarde muchos años.

Lope de Vega Carpio.

---

5 emiende E H.
6 sciencia B E.

En la edición A, *esta dedicatoria se sustituye por otra, que ocupa el fol. II r. (sin numeración) y en la que se ofrece el conjunto del volumen de la* Angélica:

A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla

Avía escrito y dirigido estas rimas a la Magestad de Filipe Hermenegildo, cuando en sus tiernos años se començó a exercitar en la lección de algunos libros, y faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta agora, que el amor que a V. m. tengo las ha despertado de mis papeles, y no siendo ya para ocupar los ojos que miran tanto mundo, hago elección del mayor ingenio, que las corrija, y del mayor Mecenas, que las ampare. Dios guarde a V. m.

Lope de Vega Carpio.

En la edición D *(Lisboa, 1605), el librero dedica la obra a don Fernando Coutinho con el siguiente texto:*

A DOM FERNANDO COUTINHO,
MARICHAL DE PORTUGAL,
alcaide mor da mui excellente villa de Pinhel

Vindome a mão estas *Rimas* de Lopo de Vega Carpio, determiney imprimillas neste reyno, por ser obra digna de bõs ingenhos, como o são as mais deste excellente poeta. E ainda que cõ seu nome podião sair a luz seguras; todavia com o emparo de V.S. nada recearão os dentes dos envejosos, que até agora a ninguem perdoarão. Nem culpará o autor meu atrevimento, pois na escolha de seu defensor fui tão acertado. Reciba V. S. este serviço, não o medindo pella sua pouquidade, mas pella vontade de quem lho offrece, que deseja fazerlhe outros muytos & mayores, no que V.S. mostrará o grande ánimo & benignidade que erdou dos reys & principes, seus antecessores. E nesta pequena empresa exercitará seu officio, que he de defensor destes reynos. *Si licet* (como diz o poeta) *exemplis in parvis grandibus uti.*

Domingos Fernadez.

Por su lado, el impresor de la edición F *(Milán, 1611) antepone esta otra dedicatoria:*

AL ILL^mo.^ SEÑOR
El señor DON PEDRO DE VELASCO,
señor de la Villa de Cilleruelo y Valle de Ciudad de Hebro,
capitán de lanzas de la guardia del Excelentiss. señor condestable de Castilla,
governador del Estado de Milán.

Illustriss. Señor:

Favorescida mucho fue Italia del gran rey Felippo Tercio, nuestro señor, en el año passado, de nuebo embiando a ella, para las importantes ocasiones de su Stado de Milán, el Excellentíssimo señor condestable de Castilla, tío de V. S. Illustríssima; y favorescida en mucho de Su Excellencia también ha sido esta ciudad, trahendo a llegar en ella tan diños caballeros de su antigua y clara sangre; y, entre otros, la persona de V. S. Illustríssima, cuyas partes en materia de guerra ya siguen las pisadas de mil varones excellentes, que de la misma sangre salieron; ar[r]imada a su valor la importante guardia de las lanzas cerca la persona de su Excellencia; y a estas partes añadiendo la otra, de deleite de las cosas de letras y virtud, no hay augmento que no se espere en su illustríssima persona. Yo, confiado en su gentileza, me atrevo agora de ha-

zerle humilde ofrescimiento de la nueva impressión de las buenas composiciones de Lope de Vega Carpio, para que a los ingenios italianos,a quienes resuelta [*sic*] en este tiempo como natural la lengua castillana, sean más gustosas debaxo del perpetuo amparo de V.S. Illustríss. Y seguro que se humanará a recebirlas gratamente por favorescer el más humilde criado que acá tenga. A más no me deteniré que a rogar a Dios por todos los acrescentamientos que meresce y sus servidores le deven dessear. En Milán a 13 de diziembre, 1611.

De V. S. Illustríssima
humilde y deboto criado
Jerónimo Bordón.

iii Fecha: 1604

Como dijimos respecto al texto anterior, estos versos debieron de escribirse en el momento de dar la obra ultimada a la imprenta: primeros meses de 1604. Fue escrita en Sevilla (vs. 19-20).

Esta dedicatoria tiene como modelo evidente la que Catulo antepuso a sus versos dirigidos a Cornelio Nepote.

3 Los versos son copia (traslado) de la luz de Lucinda.

4 Es sabido que la mítica esfinge proponía a los caminantes unos enigmas y devoraba a los que no los resolvían. La amada, por su frialdad, dureza e impenetrabilidad, es una nueva esfinge.

6 El castigo de los atrevidos pensamientos del amante es tópico que se repite en los petrarquistas y particularmente en estas *Rimas* (vid. nº 101).

10 La física antigua creía que cada elemento tiene un centro de atracción con el que guarda ciertas afinidades y al que tiende al quedar en libertad. Lope elige como centro de sus versos a Arguijo, cuyo talento poético presenta tantas similitudes con el suyo propio.

15 *Museo*: poeta y sacerdote de la antigua Grecia, relacionado con los orígenes de la poesía. La mitología lo considera hijo de Orfeo.

[iii]

Textos: B E H I: [fols. III v. - IV r.]. Falta en A y C. Lo incluyen las demás ediciones, aunque F lo pospone a los panegíricos (núms. v-xiii).

A don Juan de Arguijo

¿A quien daré mis Rimas
y amorosos cuidados,
de aquella luz traslados,
de aquella esfinge enimas?
¿A quién mis escarmientos?
¿A quién mis castigados pensamientos?

A vos, famoso hijo
de las Musas, que sólo
a vos, de polo a polo,
para su centro elijo;
a vos, asilo sacro,
soberano de Apolo simulacro.

A vos, Mecenas claro,
dulce, divino Orfeo,
claríssimo Museo,
de los ingenios faro:
porque a vos dirigidas,
más que sus versos letras, tendrán vidas.

Aquí donde, sereno,
corre el Betis undoso,

Epígrafe: en D *(Lisboa) el editor dedicó este poema* A dom Fernando Coutinho, *sin modificar una sola palabra*.
4 esphinge B. / de aquella esphinge enigmas E H I.
14 Orpheo B.
16 Pharo B E H I.
20 Bethis B. / hundoso E H I.

22 El tópico de que las lágrimas del poeta envenenan el mar es común a todos los petrarquistas y vuelve a repetirse en el son. 37, v. 8.

26 La comparación de lo que se ofrece con el agua que presentó cierto villano a un rey es tópico muy repetido. Lo volvemos a encontrar en la loa de *El vergonzoso en palacio* [Tirso: *CT*, 119-123].

30 Lope insiste aquí, como más adelante en iv, 23-24, en que éstos son los últimos versos amorosos que escribe. El tiempo se encargaría de demostrar lo contrario.

31 Estos versos anuncian la *Jerusalén conquistada*, que el poeta estaba escribiendo en 1604.

36 Lope probó todos los géneros literarios (el épico y el lírico, las armas y el amor) a la busca de la fama, el dinero y la protección de los grandes.

y en mi llanto amoroso
dio al indio mar veneno,
con mal acorde lira
canté lo que a mi genio Febo inspira.

Esto os doy, aunque veo
que es agua en ruda mano.
El don es pobre y llano,
alto y rico el desseo.
Cisne de amor parezco:
la voz postrera a vuestro nombre ofrezco.

Para mayores cosas
levanto el armonía
del plectro, que solía
tratar las amorosas:
por ver si el laurel verde
hallo en las armas, que en amor se pierde.

24 Phebo B.
35 boz H I.

iv Como se ha indicado en la *Introducción* (1.1.), este *Prólogo* dirigido a los lectores justifica la reimpresión de los sonetos que aparecieron con *La hermosura de Angélica*, debido a la demanda del público. Aprovecha la ocasión para defender el romance y para anunciar la *Jerusalén*.

3 Lope parece distinguir dos secciones en su obra: los sonetos y las rimas, aunque más abajo (líneas 8-9) opone los romances a las rimas (los versos cultos o de metro italiano).

5 En el prólogo a nuestra edición facsimilar [Lope: *SpR*, 22-26] hemos demostrado que esta afirmación no es exacta. En la *Segunda parte* se incluyeron varios poemas escritos con posterioridad a 1602. Lope, probablemente para ahorrar tiempo, no los sometió a la preceptiva censura y los imprimió fingiendo que ya habían sido aprobados en 1602.

8 Ésta es una gallardísima defensa del romance en la que Lope destaca su enraizamiento en nuestra lengua y cultura, y su principal conquista: la dulce eufonía de los asonantes.

Parecida defensa de los metros castellanos en *Isidro*: «y de ser este género que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna [disculpa], porque no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro: que si en España lo dizen es porque sabiendo hazer el suyo, se passan al estrangero, como más largo y licencioso; y yo sé que algunos italianos embidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitallas» [Lope: *Oc*, I, 274].

23 La *Jerusalén*, aunque ultimada un año después (enviada para la censura en 1605), no apareció hasta 1609 y no en dieciséis libros, sino en veinte.

[iv]

Textos: B E H I: [fols. IV v. - V r.]. Falta en A.
Errores: I: 2 otra vez mi *Angélica*.

EL PRÓLOGO

Aquí tienes (letor) dos centurias de sonetos, aunque impressos otra vez en mi *Angélica*, pero van acompañados de las *Rimas*, que entonces no salieron a luz porque excedía el número a lo que permite un libro en otavo folio. Dellos no digo nada pues los as visto. De las *Rimas* tampoco, pues las as de ver. Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos y epitafios fúnebres, y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento assí, antes bien los hallo capazes, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulçura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcíssima. Recibe mi desseo. Lee si entiendes, y enmienda si sabes. Mas, ¿quién piensa que no sabe? Que presto, si Dios quiere, tendrás los diez y seis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escrivir versos.

Epígrafe: Prólogo H I.
5 has visto E H I.
6 has de ver E H I.
20 assonantes E H I.
21 emienda E H (*es posible que la tilde que marca la nasalización en* E *se imprimiera tan débilmente que se borró enseguida*).

v Fecha: 1603-1604

Este soneto debió de escribirse, a petición de Lope, al proyectarse la edición de las *Rimas*.

Cristóbal de Virués (Valencia, 1550-después de 1614) es el célebre tragediógrafo y poeta épico, autor del *Montserrate* y de unas *Obras trágicas y líricas*, publicadas en 1609. Lope alude a su labor dramática en el *Arte nuevo de hacer comedias* (vs. 215-219) y le atribuye la reducción de 4 a 3 actos.

2 *el pastor de Parténope*: Orfeo, porque era tracio y Parténope fue una ninfa esposa del Océano y madre de Europa y Tracia. En los versos que siguen se alude a los hechos que se atribuyen al famoso poeta: extasiar a hombres y animales y sacar a su esposa Eurídice de los infiernos (el «espantoso centro» al que van las almas de los muertos). En los versos panegíricos Lope será reiteradamente comparado a Orfeo.

[v]

TEXTOS: B E: [fol. V v.] Este soneto no figura en H I, donde lo sustituye otro de Baltasar Elisio de Medinilla. Las ediciones D F G J sí lo incluyen. L imprime tanto el de Virués como el de Medinilla. En A y en C faltan todos los panegíricos iniciales.

DE CRISTÓVAL

DE VIRUÉS

Con el mismo instrumento en que solía
el pastor de Parténope famoso
hazer son tan süave y deleitoso
que fieras, aves y hombres suspendía,

haze Lope también tal armonía
con el arco y el verso numeroso,
que mejor, otra vez, del espantoso
centro, sacar a Eurídice podría.

Y a la destreza de la suelta mano,
entre la pausa, música y redobles,
junta la varia voz, con tal dulçura,

que es Lope, como Amor, dulce tirano
de entendimientos altos, de almas nobles,
que aspiran sólo a la divina altura.

Epígrafe: Christóval.

12 E *introduce una coma entre* dulce *y* tirano (como amor, dulce, tirano), *lo que podría cambiar el sentido del texto. Le siguen* F y J, *pero corrigen* G *y* L.

vi Fecha: 1613

Este panegírico vio la luz por vez primera en 1613, sustituyendo al de Virués. Debió de escribirse *ex profeso* para esa edición madrileña.

Baltasar Elisio de Medinilla (Toledo, 1585-1620) fue discípulo de Lope y en algún momento competidor por el mecenazgo del duque de Sessa. Escribió poemas de carácter religioso como *La limpia concepción de la Virgen Señora Nuestra* (1617). Lope publicó una epístola suya en *La Filomena* (1621) [vid. San Román: *Mpl* y *MM*].

1 El tiempo devora todas las cosas, incluidas las estatuas que pretenden perpetuar el recuerdo. Sólo la fama puede salvar la memoria de los hombres ilustres.

5 Lope siempre se consideró perseguido por la envidia. En el momento en que se escribió este soneto (1613) estaba en viva lucha contra Góngora y sus secuaces.

[vi]

TEXTOS: H I: fol. [V v.]. Sustituye al anterior. Sólo lo incluyen estas ediciones y L.

ERRORES: H: 13 assí. / I: 13 assí la embidia se conlena (*la última errata está corregida a mano en el ejemplar que utilizamos*).

A LOPE FELIS DE VEGA CARPIO, SU MAESTRO

Baltasar Elisio de Medinilla

Si a la boca del tiempo, que devora
duros bronces y mármoles, la fama
robó tu nombre, y con ilustre llama
renace cada día con la aurora,

¿qué importa que la embidia finja agora
niebla, o Lope, a tu gloria, que derrama
oceanos de luz, donde se inflama
y, espléndida por ti, más te decora?

Vence escriviendo; imítate a ti mismo
pues no has dejado a quién; que a la serena
virtud la detracción en vano ofende.

¿Mas cómo ya te ofenderá su abismo,
si como a sí la embidia se condena,
la verdad a sí propia se defiende?

2 bronzes I.
10 dexado I.
11 detración I.

vii Fecha: 1603-1604

Escrito para acompañar la edición sevillana de 1604.

Antonio Ortiz Melgarejo, poeta sevillano, fue amigo de Lope. Escribió un soneto panegírico para los preliminares de *El peregrino en su patria* y otro que se incluyó al final de la *Segunda parte de las Rimas* (nº xx): «¿Qué importa que el tirano amor prometa...?». Sus versos los publicó La Barrera como apéndice a las *Poesías* de Rioja (Madrid, 1867). Se le atribuye *La casa de locos de amor*, que en otros momentos se creyó de Quevedo [cf. Alonso y Ferreras: *CA*, págs. xxviii-xxix].

Los primeros versos aluden a la obra culta de Lope creada y en vías de creación en 1604. La «trompa sonorosa» simboliza los poemas épicos (*La Dragontea, La hermosura de Angélica* y, quizá, *Jerusalén conquistada*). La dulce lira del amor, las *Rimas*, y el ganado, la *Arcadia*.

6 El Ladón es uno de los ríos de la Arcadia. La novela pastoril de Lope empieza citándolo: «Entre las dulces aguas del caudaloso Erimanto y el Ladón fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia...» [Lope: *A*, 64]. El Anfriso es un río junto al cual cuidaba ganado el dios de la poesía, Apolo. Recordemos que el protagonista de la *Arcadia*, bajo el que se oculta el duque de Alba, es Anfriso. En uno de los sonetos laudatorios que anteceden a la primera edición de esta obra, *Anfriso a Lope de Vega*, don Antonio —o el Fénix en su nombre, si es que el poema no lo escribió el noble— dice así:

> A Apolo llaman el pastor de Anfriso;
> si soy Anfriso yo, vos sois mi Apolo. [Lope: *A*, 57]

19 La *instable rueda* es la de la Fortuna. A Lope le gustaba aludir a un imaginario destino aciago que lo perseguía.

[vii]

Textos: B E H I: fols. [VI r.- VII r.]

DE ANTONIO ORTIZ MELGAREJO

Canción

Ora, Belardo, en trompa sonorosa
cantes a Marte airado,
ora al süave Amor en dulce lira;
o guíes el ganado
por la tierra sombrosa
que Ladón baña y el de Anfriso mira;
o la beldad, que admira,
celebres de Lucinda, engrandecido
con su amor sin segundo;
siempre será tenido
tu claro plectro por milagro al mundo.

Siempre del alto soberano coro
favor divino alcanças,
y alcanças más de lo que darte puede.
Humanas esperanças
no aspiren ya al tesoro
que gozas tú, porque a lo humano excede;
ni importará que ruede
la instable rueda en giro presuroso,
ni que más te persiga,
que ya, Lope famoso,
tu nombre a respetar tu canto obliga.

Entre estos pensamientos que a engendrado
tu amor tan bien nacido,
se anida Amor, rendido a su dulçura.

23 ha engendrado E H I.

35 Nueva alusión al mito de Orfeo.

47 Belardo es el nombre con que Lope se autopresenta en los romances pastoriles.

Aquí el plectro a rendido
el febo sol sagrado,
que se rindió a mi sol en hermosura,
en cuya lumbre pura,
aunque abrassado muero, muero ufano.
¡Quién como tú cantara!
Que con tan soberano
acento (¿quién lo duda?) se ablandara.

Puede ablandar tu soberano acento
al triste reino oscuro
y quebrantar sus puertas de diamante;
al monte más seguro
trabucar de su asiento,
y al río detener más arrogante;
y aún más que el tracio amante
puede tu noble lira y tierno canto,
pues haze se avergüence
de Apolo el coro santo,
vence a tu diosa y a la embidia vence.

No más, canción, que entiendo
que cuanto más te alargas
quedo más corto, y a Belardo ofendo.

---

26 ha rendido E H I.

27 *Las ediciones primitivas escriben* Febo, *con mayúscula, pero todo parece indicar que se trata de un adjetivo, con el significado etimológico de* resplandeciente.

30 abrasado E H I.

31 *En* E H I *sigue interrogación, no admiración como en* B.

38 assiento E H I.

viii Fecha: 1603-1604

Escrito *ex profeso* para la edición sevillana.

Doña Isabel de Rivadeneyra era una poetisa toledana, a la que Lope elogia en el *Laurel de Apolo* por sus versos a lo divino. Conservamos otro soneto suyo en los preliminares del *San Josef* de Valdivielso (1607).

1 El español es Garcilaso; el florentín, Petrarca.

[viii]

Textos: B E H I: fol. [VII r. y v.]
Errores: E: 12 no has de crecer loor alguno (*siguen esta lectura errada* F G J P; *intentan corregir* H I, *pero también yerran. Sólo* D *y* L, *que siguen a* B, *y* N, *que sigue a* L, *dan el texto correcto*). // H I: 12 aunque no has de creer loor alguno.

DE DOÑA ISABEL DE RIBADENEYRA

Si el español o el florentín famoso
vieran de tus escritos la excelencia,
Vega a quien el Parnaso reverencia,
quedara cada cual de ti embidioso.

Porque tu dulce estilo caudaloso
assí de los demás se diferencia,
como entre las estrellas la presencia
del sol, al medio curso luminoso.

Y pues los ríos, sin faltar ninguno,
cortando montes, o por valles fríos,
al mar van a pagar devido censo,

aunque no as de crecer con loor alguno,
vaya mi arroyo entre famosos ríos
al oceano de tu ingenio inmenso.

ix Fecha: 1603-1604

Parece escrito para la edición sevillana.

Juan de Aguilar nació en Rute y murió en Córdoba en 1634. Fue profesor de retórica y escribió numerosas cartas y poemas en latín. Lope no se acordó de citarlo en el *Laurel de Apolo*.

Blecua [en Lope: *Op*, 21] traduce el poema latino de la siguiente forma:

> Oh luz del Parnaso, oh gloria inmortal de las hermanas que la fuente del caballo de Belerofonte nutre; gracias a ti con razón el hispano ya no envidia ni a Grecia la ingente obra de Homero, ni al Lacio la de Virgilio, ni a ti, oh Plauto, la sal, ni a ti, oh Terencio, las palabras dulces, ni los versos fáciles, pero graves, de Séneca.
>
> Ya entones canciones silvestres con el frágil caramillo, ya cantes las feroces guerras con la trompeta de las Piérides, ya te agrade calzar los pies con los humildes zuecos grandes, ya prefieras el coturno, tanto a todos éstos tú solo aventajas en las artes, cuanto cualquiera de ellos sobresale en la suya.

1 Lope repite, casi literalmente, el arranque de este poema en la *Descripción de la tapada* [Lope: *Op*, 719]:

> Salve, o Parnassi splendor, o Musarum
> lucidum decus et eximia laude
> heros digne…

[ix]

Textos: B E H I: fols. [VII v. - VIII r.]
Errores: E H: 6 modo. // I: 3 Hispus (*en el ejemplar que manejamos se han añadido a mano las letras que faltan* : an). / 10 tubal.

DEL MAESTRO JUAN DE AGUILAR

Parnassi splendor, decus immortale sororum,
Bellerephontæi quas alit humor equi,
vindice te Hispanus merito non invidet Argis
Mæonidæ, aut Latio grande Maronis opus;
nec tibi, Plaute, sales, tibi dulcia verba Terenti.
nec faciles Senecæ cum gravitate modos.
Sive etenim silvas gracili modularis avena,
Pieria cantas seu fera bella tuba;
sive humiles pedibus gaudes inducere soccos,
sive cothurnatum te magis esse iuvat,
omnibus his tantum præcellis in artibus unus,
illorum quantum quilibet arte sua.

---

2 Bellereophontæi I. / L N P *corrigen:* Bellerophontaei; *pero todas las ediciones barrocas, excepto* I, *dan el texto que reproducimos.*
7 silva E H I (*en* I *se ha añadido a mano una* s).
8 bela I.
10 jubat B. / iubat E H.
11 præcelis I.

x Fecha: 1603-1604

Escrito en Sevilla, como se deduce de la alusión al Betis, cuando se proyectaba la edición.

Luis Vélez de Santander no es otro que el célebre dramaturgo, discípulo de Lope, Luis Vélez de Guevara (Sevilla, 1579-1644). El cambio de apellidos con fines ennoblecedores era habitual en la época.

1 *recova*: cueva. Es un andalucismo propio del sevillano Vélez de Guevara.

La representación del Betis como un padre-río mitológico es tópica y el autor la desarrolla con gran lujo de detalles.

6 El árbol de Cibeles es el pino, bajo el que se mutiló y murió su amado Atis.

11 El fruto de la lira del pastor de Manzanares es el libro de las *Rimas*, que adorna y honra a la ciudad de Sevilla, más que el oro y la plata llegados de América.

[x]

TEXTOS: B E H I: fol. [VIII r.].
ERRORES: I: 2 sobre unas. / 6 asiéndote algún.

DE LUIS VÉLEZ DE SANTANDER

Padre Betis, que en húmidas recovas,
sobre urnas plateadas dormir sueles,
cansado de sufrir tantos baxeles,
en que el metal del sol al indio rovas,

oblíguete a salir de tus alcovas,
asiéndote a algún árbol de Cibeles,
coronado de olivas y laureles,
calçado de cristal, vestido de ovas,

la lira de un pastor de Mançanares,
que fue del Tajo vega y maravilla,
cuyo fruto tus márgenes guarnece.

Si por el que te dan remotos mares
ganaste fama al fin, éste a tu orilla
más que la plata y oro te enriquece.

---

4 robas E H I.
8 christal B.

xi Fecha: 1603-1604

Se escribió para acompañar la edición de 1604.

Juan de Piña o Juan Izquierdo de Piña, como lo llama Lope en la silva I del *Laurel de Apolo*, nació en Buendía (Cuenca) hacia 1566 y murió en Madrid en 1643. Fue escribano, secretario y notario. Desde 1617 actuó como familiar del Santo Oficio. La amistad de Piña y nuestro poeta debió de ser muy estrecha y muy antigua. Lope [*Dp*, 173] llega a decir «que como este amor comenzó a los principios de la vida, tendrá la misma fuerza hasta los últimos fines de su término». El notario fue siempre defensor del Fénix y compuso encendidos elogios para las ediciones de *La hermosura de Angélica* (1602), *El peregrino en su patria* (1604), *Jerusalén conquistada* (1609), *Pastores de Belén* (1612)..., además de este de las *Rimas*. Lope correspondió a esa amistad. En *El peregrino* lo llama «su mayor amigo», título que repite en la dedicatoria de *El dómine Lucas*, publicada en la *Parte XVII* (1621). En ese mismo año le dirige dos sonetos y una canción incluidos en *La Filomena*. Juan de Piña, además de los versos laudatorios, escribió varios libros de prosa, que imprimió en Madrid: *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624), *Varias fortunas* (1627), *Casos prodigiosos y Cueva encantada* (1628-1629, 2 partes) y *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad* (1635). Lope afirma que le aconsejaba sobre la disposición y traza de sus comedias: «sólo le ha faltado a V. M. haber escrito la mitad de mis versos, porque en las elecciones, disposiciones y pensamientos siempre le he debido la mejor parte, y con su consejo, puesto en el papel con menos miedo la pluma» [Lope: *Dp*, 173]. La amistad con Juan de Piña se extendió también a los hijos de éste. A Jacinto dedicó Lope *El desposorio encubierto* y a Ana, *El hidalgo Abencerraje*. Sobre Piña pueden verse los estudios de Cotarelo [pról. Piña: *CpCe*], Entrambasaguas [*EsLV*, I, 90-94, nota], Formichi [*Neph*] y Leal [*NmP*].

El soneto de Juan de Piña insiste en algo que para Lope era obsesivo: la inmensa fama que iba adquiriendo como poeta y la leyenda de su fabulosa fecundidad.

14 Piña juega con los conceptos: si Lope antes de morir (momento en que llega la fama a los artistas) ya era famosísimo, continuará vivo en la memoria de las gentes después de su muerte.

[xi]

Textos: B E H I: fol. [VIII v.].

DE JUAN DE PIÑA

Lope, tu pluma (si el amor no engaña,
que amor suele engañar, y más conmigo),
atrévome a dezir (si lo que digo
sufre la embidia) que es honor de España.

Si la fama a la vida no acompaña,
y tú la tienes, ¿qué mayor testigo
del don que el cielo repartió contigo?
Pues vive, escrive, imprime y desengaña.

Si en otro siglo juzga que viviste
la gente, que la inmensa copia admira
de lo que en estos años escriviste,

no cuelgues, no, la bien templada lira;
dure tu voz, que, si antes de ser, fuiste,
serás no siendo. Lo que vales mira.

xii Fecha: 1603-1604

Se debió de escribir *ex profeso* para la edición de 1604.

Don Baltasar de Luzón y Bobadilla debió de ser un ingenio sevillano, amigo de Arguijo, al que dedicó unas quintillas en los preliminares de *La hermosura de Angélica*.

9 *palio*: «el premio que señalaban en la carrera al que llegaba primero, y era un paño de seda o tela preciosa que se ponía al término de ella» [*Dicc. aut.*]. En Covarrubias [*Em,* fol. 68]:

Los que corren al palio poco o nada
curan de aquellos que çagueros dexan.

14 *desde la blanca Aurora al negro Atlante*: desde oriente a occidente, en todo el mundo. El Atlante a que alude Luzón no es el titán condenado por Júpiter tras su participación en la gigantomaquia, sino el rey de los dominios del sol poniente, esposo de Hésperis y padre de las Hespérides, tal y como lo presenta Ovidio al narrar la fábula de Perseo en las *Metamorfosis*.

[xii]

Textos: B H I E: fol. [IX r.]. En el facsímil de E este soneto se coloca en el folio que sigue al 210, sin numerar.

DE DON BALTASAR

DE LUZÓN Y BOBADILLA

Dezir, Lope, que el oro es como el oro,
y que es clara del sol la ardiente llama,
es llamaros famoso. Sois la fama.
¿Qué os puede añadir gloria o dar decoro?

Vistió naturaleza al tigre, al toro
de piel, de pluma al ave, al pez de escama,
a vos de un vivo ingenio que derrama
por fértil vena celestial tesoro.

Al palio desta edad nadie ha corrido
con tal velocidad, aunque delante
la embidia ponga el pie que os ha seguido.

Ya la fama, con pluma de diamante,
vuestro nombre escrivió contra el olvido
desde la blanca Aurora al negro Atlante.

xiii Fecha: 1603-1604

Se debió de escribir para acompañar la edición sevillana.

Camila Lucinda, es decir, Micaela de Luján, la amante de Lope, a la que están dedicados gran parte de los poemas de amor de las *Rimas*, no sabía firmar, por lo que es más que dudoso que fuera capaz de escribir este soneto ni el que aparece al frente de *El peregrino* ni las dos redondillas que preceden a *La hermosura de Angélica*. Sin duda se trata de una superchería de Lope, al que sobraban versos para atribuirlos a su amante. No obstante, había analfabetos, como Agustín de Castellanos, que componían versos y comedias (vid. nº xvi).

1 Lucinda se compara hipotéticamente con Eurídice para subrayar que Lope es el Orfeo español, capaz de sacarla del reino de la muerte, si en él cayera.

3 *Aristeo*: enamorado de Eurídice. Huyendo de su acoso, la heroína mítica fue picada por la serpiente y murió (pasó el agua del olvido). Este episodio lo desarrolló extensamente Pérez de Montalbán o quizá el mismo Lope en *Orfeo en lengua castellana* [vid. Pérez de Montalbán: *Olc*].

11 Los versos son como los paralelos recorridos por el sol del amor que el poeta profesa a Lucinda. Estamos ante un detenido diario en el que quedan recogidos todos los momentos de los amores del poeta.

14 De nuevo el tópico, obsesivo para Lope, de la inmortalidad conseguida a través de la fama como poeta.

[xiii]

Textos: B H I E: fol. [ix v.]. En el facsímil de E ocupa el verso del folio que sigue al 210, como se indicó en el poema anterior.
Errores : B H: 4 de olvido (*el verso queda cojo; corrigen* I D L). // E: 2 pies. / 4 de olvido. / 9 yela.

DE CAMILA LUCINDA

Cuando como otra Eurídize, teñido
de sangre el blanco pie, mas no el desseo
de las injustas quexas de Aristeo,
passado uviera el agua del olvido,

al arco de tu lira detenido
y en blanda paz sus almas el Leteo,
vieran mis ojos, español Orfeo,
segunda vez el resplandor perdido.

¡O clara luz de amor que el yelo inflama!,
su curso el tiempo en estos versos mida;
sirvan de paralelos a su llama.

Por ellos corra mi memoria asida,
que si vive mi nombre con tu fama,
del alma igualará la inmortal vida.

Epígrafe: Camila Lucinda E H I (*les siguen* F G J; *corrige* L).
1 Eurídice E H I.
4 huviera E H I.
6 Letheo B.

Tras este poema, las ediciones B D E H I *incluyen la* Tabla. F *interpone la dedicatoria en verso a Arguijo* («¿A quién daré mis rimas…?»). G *y* J *sitúan la* Tabla *al final del volumen. A continuación, sin portadilla ni anuncio previo se imprime el* Soneto primero.

1 Fecha:1602

Es verosímil la conjetura de Montesinos [*EsLV*, 243]: «De 1602 debe de ser el I, especie de prefacio escrito al ordenar el libro».

Este soneto prólogo, a diferencia de lo que es habitual entre los petrarquistas, no se dirige a los lectores («Voi ch'ascoltate...»), sino a los poemas perdidos y alterados en los manuscritos que corrían por el mundo, ahora recuperados por el autor. Sin embargo, el poema inicial del *Canzoniere* petrarquesco está presente en la mente de Lope al componerlo y de ahí nace alguna coincidencia expresiva (vid. *Introducción*, 2.2.). Para la estructura y significado vid. Erdman [*LVAl*]. Grieve [*PcLV*, 416-420] lo ha estudiado en contraste con el primer soneto de las *Rimas sacras*.

1 *concetos*: en el Siglo de Oro la ortografía de los grupos cultos vacilaba. Este texto es buena muestra de ello. Mientras las primeras ediciones (A B C D) prefieren *concetos*, las restantes imprimen *conceptos*. Parece indudable que Lope escribiría *concetos* y que los tipógrafos, con su manía latinizante, corrigieron *conceptos*. Obsérvese que el verso 12 dice *aceta* en todas las ediciones.

Los *concetos esparcidos* recuerdan las *rime sparse* del soneto 1 de Petrarca y los *penseri sparsi* del nº 298.

El *conceto*, como es bien sabido, es la piedra angular de la poética barroca. Mezcla de juego intelectual e intuición lírica, complementa la idea vivencial expresada en el primer hemistiquio del endecasílabo: «versos de amor». Las *Rimas* son, pues, cuidada elaboración poética (versos, concetos) sobre materia vivida (el amor) [cf. Erdman: *LVAl*] .

En el resto del soneto Lope juega con el vocablo y crea una cadena alegórica y equívoca con dos planos: la creación poética y el nacimiento biológico. *Concetos* es la forma irregular del participio *concebidos*, sinónimo de *engendrados*. Son *partos* y fueron abandonados por el padre (*espósitos*) [cf. Heiple: *LAp*].

2 Obsérvese el ligero hipérbaton (del alma en mis cuidados). No se trata de «los cuidados de mi alma» (mis preocupaciones sicológicas). *Del alma* es una expresión intensificativa: «mis cuidados del alma», mis preocupaciones más hondas.

6 A Lope le gustó siempre presentar sus obras de juventud y madurez como «hijos pródigos» que vuelven al hogar irreconocibles después de haber pasado de mano en mano. En la dedicatoria de *El dómine Lucas* afirma: «halléla en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido, de la munición, sin color determinada» [Lope: *Dp*, 172].

[1]

Textos: A: fol. 252 r./ B E H I: fol. 1 r.

SONETO PRIMERO

Versos de amor, concetos esparcidos
engendrados del alma en mis cuidados;
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;

espósitos al mundo en que, perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados,

1 conceptos E H I. / esparzidos I.
5 expósitos E H I.

7 Es tópico mil veces repetido. Francesco Osanna, al frente de las *Rime* de Tasso, dice recuperar los poemas «doppo molti anni che sono andate con molta confusione & con poco ornamento per le mani degli huomini» (*A benigni Lettori*).

8 *fuérades*: la segunda persona del plural del imperfecto de subjuntivo conservó hasta fecha muy tardía estas formas arcaicas en *-ades*, probablemente para evitar la i átona como vocal final, poco frecuente en el sistema español. En el siglo XVII alternaban las dos formas, aunque Lope prefiere la terminación en *-ades*.

9 Cf. «Entré por laberinto tan extraño» (*Rimas sacras*, soneto I) [Lope: *Op*, 316].

10 Este verso es el primero del soneto 97 de los «237 sonnets» recogidos por Foulché-Delbosc [*Ds*]. En ese texto anónimo, conservado en el Ms. 3.890 de la Biblioteca Nacional (sign. antigua: M 84), se acumulan algunos tópicos ponderativos muy usados por Lope: «laverinto a Creta», «flechas a Media», «brasas al infierno»... Los sonetos que lo rodean, en la colección de Foulché-Delbosc, se ocupan de temas también recreados por Lope. Podría tratarse de ensayos de nuestro poeta o de imitaciones de otros ingenios.

11 Grieve [*PcLV*, 417] apunta la presencia de los cuatro elementos: Laberinto (tierra), altos pensamientos (aire), mar (agua) y llamas (fuego). Cree que en los términos *laberinto* y *furia* se contraponen lo apolíneo y lo dionisiaco, la construcción racional y el rapto poético.

12 Grieve [*PcLV*, 417] relaciona la imagen del áspid con la serpiente bíblica que engañó a la primera mujer.

14 Los últimos versos son de significado ambiguo y problemático. Al margen del comentario que se hace en la *Introducción* (2.2.), nos permitimos copiar parte de la nota que pusimos a nuestro *Lope de Vega esencial*: en busca de su centro «los versos, desdeñados por Lucinda, tenderían a abandonar el mundo de la realidad y elevarse, como Dédalo, al mundo de los vientos, tormentoso y tumultuoso, como ellos mismos. También sugiere Lope que el poemario, ordenado para ser ofrecido a la amada, al ser rechazado volvería a su primera forma caótica y dispersa, como papeles que revolotean impulsados por el viento, con el que guarda tantas afinidades» [Pedraza, en Lope: *LVe*, nº 35]. A propósito de este verso, Grieve [*PcLV*, 417] cita *El cortesano* de Castiglione (libr. IV, cap. vi): «digo que de Dios nace ella [la hermosura], y es como un círculo, del cual la bondad es el centro». En el caso del soneto lopesco en el centro del laberinto estaría la perdición en figura femenina.

que sólo donde fuistes engendrados
fuérades por la sangre conocidos;

pues que le hurtáis el Laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,

si aquel áspid hermoso no os aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos:
descansaréis en vuestro centro mismo.

13 dexad I.

2 Este segundo soneto quizá encabezara el cancionero en una ordenación primitiva. Después se añadiría «Versos de amor, concetos esparcidos...». Al modificar el orden en la primera edición, quedaría relegado por error al tercer lugar. Es una auténtica palinodia como mandan los cánones petrarquistas. Su modelo es el soneto inicial de Garcilaso «Cuando me paro a contemplar mi estado...» y, a través de él, el petrarquesco «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni...» [Petrarca: *C*, nº 298]. Vid. Glaser [*Ebp*, 72-73] y Grieve [*PcLV*, 425-427], que lo estudia en contraste con el soneto II de las *Rimas sacras*.

9 *yervas*: «se toma muchas veces por el veneno u otra cosa que se da para matar a uno comiéndola» [*Dicc. aut.*, s. v. *hierba*]; aquí significa narcótico, estupefaciente.

14 Tras el diminuto auto sacramental, en que el gusto ofrece el narcótico a la razón para manejarla a su antojo, el soneto se cierra con un gesto — si es no es arrogante— de confianza en sí mismo. Lope se inspiró en una frase de igual sentido incluida en la *Historia duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini: «Créeme que mucha parte de la salud es querer ser sana» [Piccolomini: *Hda*, fol. iv sin foliar].

[2]

Textos A: fol. 252 v. / B E H I: fol. 1 v.
Errores: E: 7 apetivo. / I: 14 venccelle.

SONETO II

Cuando imagino de mis breves días
los muchos que el tirano amor me deve
y en mi cabello anticipar la nieve
más que los años las tristezas mías,

veo que son sus falsas alegrías
veneno que en cristal la razón beve,
por quien el apetito se le atreve
vestido de mis dulces fantasías.

¿Qué yervas del olvido ha dado el gusto
a la razón, que, sin hacer su oficio,
quiere contra razón satisfazelle?

Mas consolarse puede mi disgusto,
que es el desseo del remedio indicio,
y el remedio de amor querer vencelle.

Epígrafe: Soneto III A. *En la segunda edición* (B) *el autor decidió cambiar el primitivo orden de los sonetos 2 y 3.*
4 tan duro imaginar melancolías A.
8 tirano rey de las potencias mías A.
10 hazer I.
12 desgusto H (*¿por errata o por vacilación vocálica del cajista?*). / quiere L; *parece corrección arbitraria del editor; le sigue* N (Diego).

3 Fecha:1599-1602?

Jörder [*FSLV*, 64] lo cree de 1599-1602 porque cita a Lucinda. No es prueba concluyente, pero sí atendible.

Es un típico soneto de estructura manierista, tal y como entiende este término Orozco Díaz [*MyB*, 157-187]. El tema no aparece hasta el último verso. Todo lo demás es una anécdota preparatoria de la ponderación final. El asunto del poema está muy próximo al decadentismo culturalista de los parnasianos o de nuestros novísimos.

Lope volvió sobre este mismo motivo en *La Circe*, como recuerda Bruchi [*SmRL*, 238]:

> En la fe del esperado matrimonio
> daba Cleopatra al ínclito romano
> dos perlas que crió, por testimonio
> de su poder, el cielo soberano;
> deshizo la primera, y dijo Antonio:
> «No es justo que le prive vuestra mano,
> reina de Egipto, a la naturaleza,
> del testigo mayor de su riqueza.»
> Quedó la perla sola, y fue llamada
> única, por memoria de aquel día...

Aunque el tema es otro, pueden encontrarse ecos de este soneto en *Oriente* de Manuel Machado [*POol*, 25]: «Antonio, en los acentos de Cleopatra encantado...»

[3]

Textos: A: fol. 252 r. y v./ B E H I: fol. 2 r.
Errores: E: *epígrafe:* Soneto 4./ E: 13 trestimonio.

SONETO III

Cleopatra a Antonio en oloroso vino,
dos perlas quiso dar de igual grandeza,
que por muestra formó naturaleza
del instrumento del poder divino.

Por honrar su amoroso desatino,
que fue monstro en amor, como en belleza,
la primera bevió, cuya riqueza
comprar pudiera la ciudad de Nino.

Mas no queriendo la segunda Antonio,
que ya Cleopatra deshazer quería,
de dos milagros, reservó el segundo.

Quedó la perla sola en testimonio
de que no tuvo igual, hasta aquel día,
bella Lucinda, que naciste al mundo.

Epígrafe: Soneto II A. *A partir de la seguna edición* (B) *el autor cambió el orden primitivo de los sonetos 2 y 3.*
6 mostruo E / mostro H I / monstruo G.
8 honrar A.

4 Fecha: 1598-1599?

Rodríguez Marín [*LVCL*, 253] creyó ver en este soneto una referencia a la muerte de Isabel de Urbina y lo fechó en 1595. Cotarelo [*DLV*, 34] señaló que alude al 14 de agosto, víspera de la Asunción. Montesinos [*EsLV*, 156] apunta los años de 1598 ó 1599. Si atendiéramos a las razones de doña María Goyri [*LVR*, 103-174] e identificáramos a Celia con Lucinda, habría que adelantar la fecha a 1593; pero McGrady [*CLV*, 625-629] ha expuesto razones de peso para pensar que Celia es Antonia Trillo. La datación más verosímil es la que ya apuntó Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 401-430]: hacia 1599. Quizá se podría adelantar esa fecha a 1598, teniendo en cuenta las alusiones a unos amores mal pagados (¿los de Antonia Trillo?) en el soneto 34 (vid.).

Este soneto cumple con uno de los preceptos de los cancioneros petrarquistas: datar el nacimiento de los amores. Petrarca [*C*, nº 3] situó el encuentro con Laura en el viernes santo de 1327; Lope, para no ser menos, señaló la víspera de la Asunción.

El soneto de Lope está escrito sobre el modelo de Petrarca ya señalado y presenta varias reminiscencias del poeta florentino.

1 Obsérvese el imperfecto *era*, repetido anafóricamente en el verso 4, que da al texto un aire de leyenda.

8 El segundo cuarteto recuerda, como señaló Fucilla [*CpLV*, 230], el verso petrarquesco «Reganno i sensi et la ragion è morta» [*C*, nº 211], tópico reiterado por Lope en el soneto 40: «razón esclava, voluntad señora». El motivo de la inadvertencia juvenil aparece también en Petrarca [*C*, nº 3]:

> Tempo non mi parea da far riparo
> contra colpi d'Amor: però m'andai
> secur, sensa sospetto...

10 El amor se trasmite por la vista (vid. *Introducción*, 3.5.).

13 La aliteración de efes («su fuego fue mi esfera») gustaba a Lope y la repitió con frecuencia: «la fama infame del famoso Atrida» [*Op*, 941]; «frígido fuego sucedió mezclado» [*Op*, 1467].

14 El poeta juega de nuevo con el concepto físico del centro (vid. nº iii, v. 10). El fuego de los ojos de Lucinda es la esfera o centro a que él tiende y el único lugar en que encuentra reposo, a pesar de que lo abrasa. El oxímoron (dulce arder, dulce prisión) y las imágenes ígneas (sol, abrasó, rayo, arder, fuego) son parte de los tópicos expresivos de la poesía amorosa de todos los tiempos.

[4]

Textos: A: fol. 253 r./ B E H I: fol. 2v.

SONETO IV

Era la alegre víspera del día
que la que sin igual nació en la tierra,
de la cárcel mortal y humana guerra,
para la patria celestial salía;

y era la edad en que más viva ardía
la nueva sangre que mi pecho encierra,
cuando el consejo y la razón destierra
la vanidad que el apetito guía;

cuando Amor me enseñó la vez primera
de Lucinda en su sol los ojos bellos
y me abrasó como si rayo fuera.

Dulce prisión y dulce arder por ellos;
sin duda que su fuego fue mi esfera,
que con verme morir descanso en ellos.

5 Fecha: 1598-1602?

Se ha supuesto que este soneto alude a un matrimonio no deseado, que le impide gozar de un nuevo y volcánico amor (vid. *Introducción*, 4.4.). Cotarelo [*DLV*, 36] sugirió que se refería a Juana de Guardo y quizá también a los incipientes amores con Camila Lucinda. Ormsby [*LV*] se inclinaba a pensar que la Lía citada en el poema era Isabel de Urbina, opinión que siguen Rennert y Castro [*VLV*, 100] y Vossler [*LVt*, 41]. Montesinos [*EsLV*, 239-240] apunta que probablemente se alude a Juana de Guardo, pero recuerda que el tema del soneto es un tópico muy repetido y la explicación autobiográfica debe matizarse. Además, el mismo tema aparece en el soneto 11, cuya primera redacción la copió Pedro de Penagos hacia 1593.

Este soneto es una de las numerosas recreaciones españolas del famoso de Camões [*Rca*, nº 30] «Sete anos de pastor Jacob servia...». Traducciones más o menos fieles se conservan en el Ms. 4.140 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fol. 11 r.), en el códice propiedad de Alberto Blecua [vid. Blecua: *MsL*] y en los textos editados por Foulché-Delbosc [*Ds*, núms. 98 y 99]. Véanse también los datos aportados por Glaser [*BtIp*]. Lope trasformó el amor de Jacob en un símbolo mítico al que alude en *El castigo sin venganza* (vs. 1.671-1.673) y en la *Égloga a Claudio*:

> Que amor a tanto sol, a tanto frío,
> o fuera de Jacob o fuera mío. [Lope: *VP*, fols. 93 v. y 94 r.]

Hernando de Soto en sus *Emblemas moralizadas* recogió pocos años antes de que aparecieran las *Rimas* este tópico de Jacob y lo vinculó al matrimonio forzado, no al amor intensísimo como Camões: «...como el matrimonio es vínculo que durante la vida no se puede desatar ni romper y que la muerte sola puede deshazerle, assí el disgusto y pesadumbre en los tales será sin remedio hasta que muera uno o otro. Aficiónase Jacob de la hermosa Rachel y por casarse con ella sirve a Labán, su padre, siete años...» [Soto: *Em*, fol. 52 r. y v.].

El tema del emblema es el mismo que el del soneto 57 (vid.).

Bruchi [*SmRL*, 243-253] comenta ampliamente este soneto, que aplica no sólo a las penas de amores, sino también a la permanente aspiración de Lope al premio y reconocimiento social que se le fue dilatando a lo largo de toda su vida. La ilustre lopista vincula este texto al primer cuarteto del soneto 92 y al 144 de las *Rimas*.

3 El contraste entre Raquel y Lía es tradicional y se encuentra en la canción 206 del *Canzoniere* de Petrarca: «Per Raquel ò servito, et non per Lia». Lope lo repite en *La Dragontea*: «...y él servía / por la blanca Rachel, la negra Lía». [Lope: *Os*, III, 260]

[5]

Textos: A: fol. 253 r. y v. / B E H I: fol. 3 r.
Errores: E: 2 aspereza./ H I: 4 otras.

SONETO V

Sirvió Jacob los siete largos años,
breves, si el fin cual la esperança fuera;
a Lía goza, y a Raquel espera
otros siete después, llorando engaños.

Assí guardan palabra los estraños,
pero en efecto vive, y considera
que la podrá gozar antes que muera,
y que tuvieron término sus daños.

Triste de mí, sin límite que mida
lo que un engaño al sufrimiento cuesta,
y sin remedio que el agravio pida.

¡Ay de aquel alma a padecer dispuesta,
que espera su Raquel en la otra vida,
y tiene a Lía para siempre en ésta!

3 Rachel A B.
6 efeto I.
13 Rachel A B.

6 Probablemente alude a los amores con Lucinda, pero no hay prueba concluyente que permita datarlo.

Como señaló Rothberg [*LVGA*, 255], los motivos de este soneto están en la *Antología palatina* (9, 58): «Sobre el templo de Artemis en Éfeso». Lope acumula las siete maravillas del mundo antiguo para ponderar la excelsitud de su amor. García Berrio [*Pdtt*, 150] lo presenta como ejemplo de texto de antidistribución, cuyo tema no aparece hasta el verso 13.

Lope se acordó en otras ocasiones de la lista de las maravillas del mundo, los *septem orbis miracula* que recogen Textor [*O*, II, 248-251] y todas las polianteas. Así, en *La campana de Aragón*:

> Coloso tuvo Roma, Faro torre,
> templo Diana, simulacro Júpiter,
> pirámides Egipto, Caria entierros
> y Babilonia levantados muros... [Lope: *Ce*, III, 56]

Los mismos tópicos y estructura, aunque con distinta intención, se repiten en el soneto 198.

2 Se trata del sepulcro de Mausolo, rey de Caria, mandado construir en Halicarnaso por Artemisa, su mujer, en el 352 a. C. Arguijo [*Op*, nº XVIII] dedicó un soneto a este motivo.

3 Alude a la torre situada en la isla de Faros, frente a la ciudad de Alejandría. La empezó a construir Tolomeo I y se ultimó en tiempos de Tolomeo Filadelfo, en el año 282 a. C. Se mantuvo en pie hasta el siglo XIV.

5 Es el famoso templo de Artemisa (Diana en la mitología romana), alzado en la ciudad de Éfeso, en Asia Menor, junto a la desembocadura del Caíster o Caístro.

6 El coloso de Rodas representaba a Helios (el sol, Apolo) y se hallaba a la entrada del puerto.

7 Los muros de Nínive o Babilonia, erigidos por la reina Semíramis.

10 Júpiter Olímpico es la famosa escultura en marfil, obra de Fidias, en la ciudad de Olimpia.

14 Como recuerda Bruchi [*SmRL*, 236], las últimas palabras de este soneto debieron de inspirar el poemario de Gerardo Diego *Amor solo*.

[6]

Textos: A: fol. 253 v. / B E H I: fol. 3 v.

SONETO VI

Al sepulcro de Amor, que contra el filo
del tiempo hizo Artemisia vivir claro,
a la torre bellíssima de Faro,
un tiempo de las naves luz y assilo;

al templo efesio, de famoso estilo,
al coloso del sol, único y raro,
al muro, de Semíramis reparo,
y a las altas pirámides del Nilo;

en fin, a los milagros inauditos,
a Júpiter olímpico y al templo,
pirámides, coloso y mauseolo,

y a cuantos oy el mundo tiene escritos,
en fama vence de mi fe el exemplo:
que es mayor maravilla mi amor solo.

2 Artemisa E H I.

7 Fecha: 1ª redacc.: 1587-1588?; 2ª redacc.: 1600?; 3ª redacc.: 1602

Debe de ser anterior a 1593, pues se encuentra en el *Cartapacio Penagos* (M_1), que se empezó a copiar en agosto de ese año, y ocupa las primeras páginas. Las noticias de Montesinos, que lo datan en 1598 [*EsLV*, 118] y 1600 [*EsLV*, 242], no tienen en cuenta la existencia del manuscrito, ya que lo publicó con posterioridad Entrambasaguas [*EsLV*, III, 217-375].

Si el *Cartapacio Penagos* recoge un texto fiel y Lope no mintió en la datación, la primera redacción del texto debió de escribirse hacia 1587-1588, cuando hacía cuatro años que tenía relaciones con Elena Osorio. La mudanza de actitud de la amante también coincide con estas fechas.

Después se utilizó en *La comedia de los Jacintos* o *La pastoral de Jacinto*, anterior a 1601 o entre 1595-1600, según Morley y Bruerton [*CcLV*, 46 y 228], donde cambia el verso 6: «y aquesta la segunda primavera». Por último lo corrige para insertarlo en las *Rimas* y vuelve a modificar el texto: «y ésta la cuarta y verde primavera». Si se identifica al personaje dramático, Albania, con Micaela de Luján, puede concluirse que la comedia y la segunda redacción del soneto se escribieron en 1600 y la versión de las *Rimas* en 1602, cuatro años después de conocer a Lucinda [Lázaro, en Rennert y Castro: *VLV*, 528-529, adición a la pág. 103].

Randel [*Pllp*, 233] llamó la atención sobre cómo Lope instala los tópicos literarios en su discurrir vital: «*Éstos* los sauces son, *ésta* la fuente»; «árboles, *ya* mudó...».

3 Quizá al sustituir *Filis* (en el *Cartapacio Penagos*) por *mi sol* (texto de las *Rimas*), Lope no se propuso tanto referirse a Lucinda cuanto evitar la alusión a Elena Osorio, cuyo nombre y seudónimos poéticos fueron cuidadosamente borrados de las *Rimas*.

8 *el dorado Toro*: el signo de Tauro (del 21 de abril al 20 de mayo).

[7]

Textos: A: fols. 253 v. y 254 r. / B E H I: fol. 4 r. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 14 v. /M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 169 r. / TQ (*La comedia de los Jacintos,* ed. 1613), fol. 74 r. y v. /TQ_a (*La comedia de los Jacintos, Quatro comedias...*, 1617), fol. 79 v. / T_{18} (*La pastoral de Jacinto, Decimaoctava parte,* 1617), fol. 77 r. y v.

Errores: M_1: 9-10 Mas, o gran desbarío, que este llano, / árboles, ya mudó su fee constante (*altera por error el orden de los versos*).

SONETO VII

Éstos los sauzes son y ésta la fuente,
los montes éstos y ésta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.

Éste es el río humilde y la corriente
y ésta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reververa
en el dorado Toro el sol ardiente.

Epígrafe: Soneto 64. Del mismo M_1. / Del Lope de Vega. Soneto 336 M_{10}.

1 salçes M_1./ Éstos los çauçes son, ésta la fuente M_{10}. / Éstos los sauces son, ésta la fuente TQ. / las sauces T_{18}.

2 el monte este, aquesta la ribera M_{10}.

3 donde de Filis vi M_1./ donde a Albania vi TQ. /donde de Albania vi T_{18}.

4 sus vellos ojos, su serena frente M_{10}.

5 Éste es el río, ésta la corriente M_1 M_{10}. / Éste es el río y ésta la corriente T_1.

6 y aquésta ya la cuarta primabera M_1. /y aquésta la segunda primavera M_{10} T_1.

7 que esmalta el berde soto y reberbera M_1 M_{10} T_1 (M_{10}: reververa./ TQ: reverbera. /T_{18}: rebervera).

8 con el dorado Toro TQ.

Árboles, ya mudó su fee constante.
Mas, ¡o gran desvarío!, que este llano,
entonces monte le dexé sin duda.

Luego no será justo que me espante
que mude parecer el pecho humano
passando el tiempo que los montes muda.

9 fe E H I.
11 y entonçes montes le dejé M_1. /entonçes monte lo dexé sin duda M_{10}. / estonces TQ.
12 V_6 (Carreño) *pone una coma al final del verso*: luego no será justo que me espante,.
14 andando M_{10}.

8 Fecha: 1ª redacc.: anterior a 1593; 2ª redacc.: 1602?

La primera versión, dirigida a Filis, debe de ser anterior a 1593, fecha del *Cartapacio Penagos*. La segunda, muy próxima al momento de la publicación.

6 El *dorado nombre* que podría heredar el río madrileño es el del Tajo, en cuyas arenas hubo en un tiempo pepitas de oro. En la primera redacción este verso era más coherente que en esta segunda, donde está separado de su antecedente.

8 El contraste entre el blanco y el sonrosado de la piel es viejo tópico del que gustó mucho Lope. Sus fuentes las señala el propio poeta en el discurso preliminar (nº i, líns. 231-235).

[8]

TEXTOS: A: fol. 254 r. y v. / B E H I: fol. 4 r./ M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 14 v.

ERRORES: E: 11 de mi amor lloro; 13 trocar / H: 13 trocar/ I: 13 trocar (*ban corregido a mano* tocar). *También bay un error en la palabra* tiernas; *probablemente el impreso decía* tiornas, *pero ban corregido encima y la estampa original resulta ilegible.*

SONETO VIII

De oy más las crespas sienes de olorosa
bervena y mirto coronarte puedes,
juncoso Mançanares, pues excedes
del Tajo la corriente caudalosa.

Lucinda en ti bañó su planta hermosa;
bien es que su dorado nombre heredes,
y que con perlas por arenas quedes,
mereciendo besar su nieve y rosa.

Y yo embidiar pudiera tu fortuna,
mas he llorado en ti lágrimas tantas
(tú, buen testigo de mi amargo lloro),

que mezclada en tus aguas pudo alguna
de Lucinda tocar las tiernas plantas,
y convertirse en tus arenas de oro.

Epígrafe: Soneto 69. Del mismo M_1.
3 escedes H I.
5 que ya mormura turbia y enbidiosa M_1.
6 de ber que su dorado nombre eredes M_1.
7 y que tan rico de su arena quedes M_1.
8 pues Filis bañó en ti su planta hermosa M_1.
13 tocar de Filis las graçiosas plantas M_1.

9 Fecha: anterior a 1600??

Sostiene Montesinos [*EsLV*, 242] que debe de ser anterior a 1600, pero es pura conjetura. El hecho de citar «mi sol» no implica que estuviera originariamente dedicado a Lucinda.

Este nuevo soneto fluvial, del que no conservamos más redacción que la de las *Rimas*, parece formar serie con los anteriores, pero ignoramos si en una hipotética primera versión estuvo dedicado a Filis. Está estructurado como una diseminación-recolección, aunque la recolección es incompleta [vid. D. Alonso: *Scel*, 419].

4 *licor*: líquido, agua; es un latinismo común en Lope y en otros poetas barrocos. Otro uso distinto en el son. 37, v. 4.

6 Lope utiliza comúnmente el adjetivo *rojo* en la acepción habitual hoy, sinónimo de *colorado*, o con el significado de *rubio*. Todos los ejemplos recogidos por Fernández Gómez [*VcLV*] tienen uno de esos valores. Sin embargo, en este verso *roxo* parece conservar el sentido, vivo en portugués, de *morado*, *violeta*, que es más apropiado como epíteto de los lirios.

[9]

Textos: A: fol. 254 v. / B E H I: fol. 5 r.
Errores: E H I: 11 espera (*sigue toda la familia de* E; *corrige* F).

SONETO IX

Tu ribera apacible, ingrato río,
y las orillas que en tus ondas bañas,
se buelvan peñas cóncavas y estrañas
y fuego tu licor sabroso y frío.

Abrase un rayo tu frescor sombrío,
los roxos lirios y las verdes cañas,
niéguente el agua sierras y montañas,
y sólo te acompañe el llanto mío.

Hasta la arena que al correr levantas
se buelva fieros áspides airados;
mas, ¡ay!, ¡cuán vana maldición esperas!,

que cuando en ti mi sol bañó sus plantas,
con ofenderla tú, dexó sagrados
lirios, orilla, arena, agua y riberas.

4 liquor A B (*ortografía latinizante*).

10 Parece aludir a las reacciones contradictorias de Lucinda en los primeros tiempos de sus amores con Lope, aunque el texto no nos da ninguna pista concreta (vid. *Introducción*, 4.2.).

6 Lope ha creado esta original imagen sobre el episodio del *Génesis* (8, 8-11), en que Noé envía una paloma que vuelve con un ramo de olivo.

9 Tópico que se encuentra también en Petrarca [*C*, nº 169]: «questa bella d'Amor nemica, et mia».

11 Muy próximo a este desarrollo tópico está el soneto 182 del *Canzoniere* petrarquesco:

Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo,
di gelata paura il tèn constretto...

[10]

TEXTOS: A: fols. 254 v. y 255 r. / B: fol. 5 v. / E H I: fol. 6 r. Han alterado el orden con el número 11; pero en la *Tabla* se le asigna el fol. 5, que le debería corresponder según el orden primitivo. / C (Barcelona, 1604), D (Lisboa, 1605), L (*Obras sueltas*) y N (Diego) siguen la ordenación original de los sonetos 10 y 11; pero F (Milán), G (Barcelona, 1612), J (Huesca, 1623) y P (Blecua) la invierten según el modelo de E H I.

SONETO X

Cuando pensé que mi tormento esquivo
hiziera fin, comiença mi tormento,
y allí donde pensé tener contento,
allí sin él desesperado vivo.

Donde embiava por el verde olivo
me truxo sangre el triste pensamiento;
los bienes que pensé gozar de assiento
huyeron más que el aire fugitivo.

Cuitado yo, que la enemiga mía
ya de tibieza, en yelo se deshaze,
ya de mi fuego se consume y arde.

Yo he de morir, y ya se acerca el día:
que el mal en mi salud su curso haze,
y cuando llega el bien es poco y tarde.

Epígrafe: Soneto 11 E H I.
6 traxo I.

11 Fecha: 1ª redacc.: anterior a 1593; 2ª redacc.: 1600-1602?

Montesinos [*EsLV*, 240] cree que alude al matrimonio con Juana de Guardo y al deseo de libertad para unirse a Camila. Pero aparece ya en el *Cartapacio Penagos*, por lo que ha de ser anterior a 1593. La alusión que se suponía dirigida a su segunda mujer debe de estar encaminada a la primera. Es posible que Lope en Alba se lamentara del matrimonio con Isabel de Urbina, que le impedía vivir con plena intensidad el amor toledano al que se alude en el soneto 45. Después, hacia 1600-1602, aplicaría el mismo poema a su relación con Lucinda y Juana de Guardo.

Parece que el poeta contrasta la dulce pena de su amigo, ausente de su dama pero que alienta la esperanza, con la suya propia, cuyo remedio es imposible.

Sobre Luis de Vargas Manrique, poeta toledano, coetáneo y amigo de Lope, deben verse los estudios de Millé [*Ele*, 61-63 y 108; y *GQ*, 78-82]. Era de familia noble. Su padre fue el famoso Diego de Vargas, secretario de Felipe II. Millé [*GQ*, 82] mantiene que el Fénix se alistó como criado suyo en la Jornada de Inglaterra. Como poeta, don Luis es autor de una obra titulada *Christiados o libro de los hechos de Christo* (Madrid, 1589). Un año antes de la publicación Góngora le dedicó el soneto «Tú (cuyo ilustre, entre una y otra almena...)» [*Oc*, nº 250]. Un poco antes (1585) Cervantes lo elogiaba en *El canto de Calíope* de la *Galatea*. Don Luis murió joven, antes de 1600, quizá hacia 1593 [vid. Montesinos: *EsLV*, 258], ahogado en el mar Tirreno, según nos dice Lope en el *Laurel de Apolo* (silva IV):

Don Luis de Vargas, que las ondas fieras
del mar Tirreno tienen sepultado. [Lope: *Cond*, 201]

Debió de irse de España por un desengaño amoroso o bien fue a buscar a su dama, pues Lope dice de él:

De envidia de su dama le dejastes,
como a Leandro entre las ondas ciego,
beber la muerte, y no matar el fuego.

Lope vuelve a recordarlo en *La Dorotea*, acto IV, esc. ii.

1 *la madre antigua:* la tierra, que en la mitología era considerada madre de todo lo creado. En Ariosto [*Orlando*, canto II, estr. 33]: «battere il volto de l'antiqua madre»; y en Petrarca: *Triunfus Mortis*, I, 89.

Lope reelaboró este verso en dos de las *Fiestas de Denia* (pág. 9):

Allí la antigua madre se rremoza
y los viejos cabellos reverdeze... [Lope: *OsC*, IV]

[11]

TEXTOS: A: fol. 255 r. / B: fol. 6 r. / E H I: fol. 5 v. Han invertido el orden con el soneto 10, pero en la *Tabla* se le asigna el fol. 6, que le debería corresponder según el orden primitivo. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 12 r. y v. / C (Barcelona, 1604), D (Lisboa, 1605), L (*Obras sueltas*) y N (Diego) siguen la ordenación original; pero F (Milán), G (Barcelona, 1612), J (Huesca, 1623) y P (Blecua) anteponen este soneto a nuestro número 10 según el modelo de E H I.

A don Luis de Vargas

SONETO XI

Cuando la madre antigua reverdece,
bello pastor, y a cuanto vive aplaze;
cuando en agua la nieve se deshaze
por el sol que en el Aries resplandece,

Epígrafe: En A *falta la dedicatoria* A don Luis de Vargas. *Debió de añadirse a última hora para la edición de 1604 ya que el reclamo de la página anterior* (SON) *se mantiene por error en* B E H. *Quizá por eso alteraron el orden de los sonetos 10 y 11 las ediciones* E H (A don Luis de Vargas. Soneto 10) *y* F G J P; *en cambio, sigue el orden primitivo* L. / *En* I *se ha alterado el orden del epígrafe:*
Soneto 10
A don Luis de Vargas.
En M_1: Soneto 54. Del mismo.

1 reverdeze A./ Cuando la tierra seca reberdece M_1.
2 y a todo el mundo aplaçe M_1.
4 resplandeze A./ que en el Toro M_1.

10 No parece muy claro el sentido de estos versos. Quizá quieran decir que la ausencia es prueba en la que, con el paso del tiempo, se acrisola la verdad de un amor; en ella se prueba la firmeza o liviandad del amante.

la yerva nace, la nacida crece,
canta el silguero, el corderillo pace,
tu pecho, a quien su pena satisfaze,
del general contento se entristece.

No es mucho mal la ausencia, que es espejo
de la cierta verdad, o la fingida;
si espera fin, ninguna pena es pena.

¡Ay del que tiene, por su mal consejo,
el remedio impossible de su vida
en la esperança de la muerte agena!

5 y la naçida M_1.
6 paze H./ el gilguero I M_1.
7 satisface A.
9-12 *En* M_1 *cambia totalmente este terceto:*

¿Qué te desbela, hermoso çagalejo?
La pastora del Tajo, tu omiçida,
aún es el dueño de tu amada pena.

12 Fecha: 1602

Se escribió en Sevilla y, en consecuencia, debe de ser de 1602. No parecen tener fundamento los que datan el soneto en 1600 ó 1601, porque Lope no salió de Castilla en esas fechas y aún el 10 de enero de 1602 permanecía en Toledo [vid. Cotarelo: *DLV*, 38].

Es un nuevo soneto fluvial, dedicado a los avatares amorosos con Lucinda. Presenta la estructura que Orozco llama manierista. Es una larga imprecación cuyo primer miembro, de estructura anafórica (*assí*...), ocupa los 11 primeros versos, y el segundo (el que contiene el tema) se concentra en los tres últimos.

Según señala D. Alonso [*Oc*, III, 773], Marino imitó este soneto en otro de *La lira* (1614) que empieza «Se frà gli scoglie tè non sia mai sdegno...». La imitación sólo se concreta de forma clara en los versos finales.

14 Lope debe de aludir a un sistema de adivinación por medio de las huellas dejadas sobre la arena. Debe de tratarse de una superstición conexa con la hidromancia, conocida y practicada desde muy antiguo. En este punto el soneto se Marino sigue con fidelidad al de Lope: «per ch'io leggendo in lor vò le mie pene».

[12]

Textos: A: fol. 255 v. / B E H I: fol. 6 v.

SONETO XII

Assí en las olas de la mar ferozes,
Betis, mil siglos tu cristal escondas,
y otra tanta ciudad sobre tus ondas
de mil navales edificios gozes.

Assí tus cuevas interrompan vozes,
ni quillas toquen, ni permitan sondas,
y en tus campos tan fértil correspondas,
que rompa el trigo las agudas hozes.

Assí en tu arena el indio margen rinda
y al avariento coraçón descubras
más barras que en ti mira el cielo estrellas,

que si pusiere en ti sus pies Lucinda,
no por besallas sus estampas cubras:
que estoy celoso, y voy leyendo en ellas.

5 interrumpas I.
7 L *corrige arbitrariamente:* tu campo.
13 besallos E H I.
14 zeloso E H.

13 Fecha: anterior a 1600??

Según Montesinos [*EsLV*, 242], debe de ser algo anterior a 1600. Parece escrito en Madrid y dedicado a Lucinda, aunque se trata de un tópico literario. Vid. la nota al juego de variantes.

Como señaló Fucilla [*CpLV*, 234 y *EpE*, 63], este soneto es imitación de otro de Ariosto: «Chiuso era el sol da un tenebroso velo...», aunque se trata de una imitación muy libre, del concepto y argumento poético, no literal. D. Alonso [*Oc*, III, 771-773], siguiendo a Meninni [*Rsc*], creía que Marino plagió el texto de las *Rimas* en su soneto «Tinser l'aria di notte oscure Ecclissi...», pero no es así; el poema del caballero italiano está más próximo al de Ariosto que al de Lope.

Los tres sonetos giran en torno al poder taumatúrgico de la dama y presentan la misma estructura manierista.

4 El poeta juega con las dos acepciones más comunes de *blanco:* el color y la diana a la que se dispara.

10 Este verso es reminiscencia del famoso de Serafino Aquilano «E per molto variar natura è bella...», con el que Lope se encariñó y recreó de mil maneras (vid. soneto 99, v. 8 y *Arte nuevo*, nº 247, v. 180).

[13]

TEXTOS: A: fols. 255 v. y 256 r. / B E H I: 7 r.

A una tempestad

SONETO XIII

Con imperfectos círculos enlazan
rayos el aire, que, en discurso breve,
sepulta Guadarrama en densa nieve,
cuyo blanco parece que amenazan.

Los vientos campo y naves despedazan;
el arco el mar con los estremos beve;
súbele al polo, y otra vez le llueve;
con que la tierra, el mar y el cielo abrazan.

Mezcló en un punto la disforme cara
la variedad con que se adorna el suelo,
perdiendo Febo de su curso el modo.

Y cuando ya parece que se para
el armonía del eterno cielo,
salió Lucinda y serenóse todo.

---

5 nuves E H I. *Esta variante parece más lógica que el texto de* A *y* B *ya que la acción se desarrolla cerca del Guadarrama; pero la alusión al mar de los versos 6-8 puede indicar que Lope mezcló en su imaginación paisajes diversos y tópicos, y los correctores quisieron dar al texto una coherencia que nunca tuvo.*

14 Fecha: 1599?

Según Américo Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404], este soneto debe de ser de 1599, cuando Lope aún no había conseguido los favores de Lucinda.

Tiene una estructura acumulativa en sus once primeros versos, en los que propone siete ejemplos de esterilidad por falta de amor (probablemente tomados de algún repertorio o modelo establecido). El tema se concentra en el último terceto, según la organización habitual en este tipo de poemas amorosos.

2 El *Dicc. aut.* registra bajo la voz *palma:* «Las *palmas* hembras no producen jamás su fruto, si no tienen cerca de sí el macho». Este motivo poético se encuentra en Horacio (*Epístolas*, II, i): «Palma negata macrum, donata reducit opimum».

3 Dafnes o Dafne, la desdeñosa amada de Apolo, se convirtió en laurel, que no da fruto.

4 Narciso, por enamorarse de su propio reflejo en una fuente, se convirtió en la flor de su nombre; perdió, por tanto, el alma humana.

5 *en calma*: sin actividad, amortecida. El término, como anotó Covarrubias [*Tlc*], procede del vocabulario marítimo: es «el tiempo que no corre ningún viento», situación trágica para la navegación a vela.

8 Anajarte, convertida en piedra como castigo a su dureza, es tópico mil veces repetido en la poesía del Siglo de Oro, empezando por la famosa *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso (vs. 66-70).

10 Se creía que las perlas se formaban cuando las conchas eran fecundadas por el rocío. En la segunda edición del *Tesoro* de Covarrubias se explica detalladamente ese proceso: «Éstas [las conchas], cuando el tiempo del año apto para engendrar las mueve, se abren ellas mismas como brozando [*sic*], y dícese que se llenan de un rocío, con que engendran, y después de preñadas paren, y que su parto son perlas» [Covarrubias: *Tlc*, s. v. *perlas*]. En sus *Emblemas* Covarrubias [*Em*, fol. 186] utiliza el mismo motivo con fines morales y religiosos: «Aquella concha que las perlas cría / coge el rocío, qual la fresca rosa...»

12 El antecedente de *el mío* es el *amor* del verso 9 o, por un zeugma habitual en Lope, el verbo *amar* del verso 10; aunque por su posición también podría serlo *el rocío* del verso 10, que aquí se usaría en sentido metafórico: el llanto.

[14]

Textos: A: fol. 256 r. / B E H I: fol. 7 v.
Errores: E: 3 se quexo. // H: *epígrafe:* Soneto 12.

SONETO XIV

Vierte razimos la gloriosa palma
y sin amor se pone estéril luto;
Dafnes se quexa en su laurel sin fruto,
Narciso en blancas hojas se desalma.

Está la tierra sin la lluvia en calma,
viles yervas produze el campo enxuto;
porque nunca al amor pagó tributo,
gime en su piedra de Anaxarte el alma.

Oro engendra el amor de agua y arenas;
porque las conchas aman el rocío
quedan de perlas orientales llenas.

No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,
que al trasponer del sol, las açuzenas
pierden el lustre, y nuestra edad el brío.

---

3 Daphnes A B.

15 Fecha: posterior a 1578

Alude a la batalla de Alcazarquivir (4 de agosto de 1578). Pudiera ser de la época, pero no hay prueba alguna. Es muy perfecto para ser tan primerizo.

Por su asunto este soneto tiene evidente parentesco con la famosa *Canción* de Fernando de Herrera («Voz de dolor y canto de gemido...»), publicada en *Algunas obras*... en 1582.

Lope volvió sobre el mismo asunto y con parecidas palabras en *Descripción de la Tapada*:

> «¡Ay, África cruel!, ¿cuándo tu arena
> de tanta lusitana sangre honrada
> verse pensó, ni España de horror llena,
> adonde la desdicha fue la espada?» [Lope: *Op*, 725]

1 Las execraciones a los elementos de la naturaleza protagonistas o escenario de alguna desgracia son tópicos. Recuérdese, del propio Lope, la maldición al novillo de *Peribáñez* (vs. 230 y ss.):

> ¡Oh, mal hayas, el novillo!,
> nunca en el abril lluvioso
> halles yerba en verde prado,
> más que si fuera en agosto...

[15]

Textos: A: fol. 256 v. / B E H I: fol. 8 r.
Errores: H: *epígrafe:* Soneto 14.

A la batalla de África

SONETO XV

O, nunca fueras, África desierta,
en medio de los trópicos fundada,
ni por el fértil Nilo coronada
te viera el alva cuando el sol despierta;

nunca tu arena inculta descubierta
se viera de cristiana planta honrada,
ni abriera en ti la portuguesa espada
a tantos males tan sangrienta puerta.

Perdióse en ti de la mayor nobleza
de Lusitania una florida parte,
perdióse su corona y su riqueza.

Pues tú, que no miravas su estandarte,
sobre él los pies, levantas la cabeça,
ceñida en torno del laurel de Marte.

---

6 christiana A B E H I.
13 lavantas E. *No parece tratarse de una errata, pues en el poema 64 encontramos la misma vacilación en la edición* H: lavantadas.

16 Fecha: 1599??

Es posible que aluda a los desdenes de Lucinda, pero no hay ningún dato textual que permita afirmarlo, salvo la alusión al sol, metáfora habitual de la amada. Es un soneto narrativo en el que la aplicación al caso personal del poeta ni siquiera llega a desarrollarse; está implícita en el valor simbólico de los personajes del diminuto drama.

El soneto ha sido comentado por Bruchi [*SmRL*, 223-225].

1 Endimión, según la mitología, fue un joven y bello pastor, nieto de Júpiter, que permanecía eternamente dormido en una caverna del monte Latmos, que en el texto se ha sustituido por el Atlas. Selene (la luna) lo visitaba cada noche y lo acariciaba con sus rayos; tuvo con él cincuenta hijas y un hijo. En el soneto de las *Rimas* Lope cambia la historia tradicional para convertir a Endimión en impaciente enamorado de la Luna, símbolo de la amada cambiante o ausente.

8 *epiciclo*: «círculo que se supone tener su centro en la circunferencia de otro» [*Dicc. aut.*], como ocurre con los círculos que aparentemente trazan los astros en torno a la tierra.

12 Clicie era una ninfa enamorada de Apolo, que la abandonó por su hermana Leucotea. Se dejó morir mirando al sol y fue convertida en heliotropo o girasol. Es símbolo del amante apasionado.

[16]

Textos: A: fols. 256 v. y 257 r. / B E H I: fol. 8 v.
Errores: H I: 13 amar.

De Endimión y Clicie

SONETO XVI

Sentado Endimïón al pie de Atlante,
enamorado de la Luna hermosa,
dixo con triste boz y alma celosa:
«En tus mudanças, ¿quién será constante?

Ya creces en mi fee, ya estás menguante,
ya sales, ya te escondes desdeñosa,
ya te muestras serena, ya llorosa,
ya tu epiciclo ocupas arrogante;

ya los opuestos indios enamoras
y me dexas muriendo todo el día,
o me vienes a ver con luz escasa.»

Oyóle Clicie, y dixo: «¿Por qué lloras,
pues amas a la Luna, que te enfría?
¡Ay de quien ama al sol, que sólo abrasa!»

3 voz A I.
5 fe E H I.

17 El conde de Niebla, futuro duque de Medinasidonia, es don Juan Manuel Domingo Pérez de Guzmán, hijo de don Alonso, el que sustituyó al marqués de Santa Cruz al frente de la Invencible. El dedicatario de este poema es, a su vez, el padre de don Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán, conde de Niebla en 1632, al que dedicó *La Dorotea*.

También dedica al conde de Niebla una octava en las *Fiestas de Denia* (pág. 13) [Lope: *OsC*, IV].

La familia de los duques de Medinasidonia descendía del mítico defensor de Tarifa Guzmán el Bueno, cuya hazaña se narra en este soneto de aires escultóricos y parnasianos. No se cita este texto en el reciente trabajo de Sánchez-Blanco [*MnGB*], aunque sí otros muchos sobre el mismo asunto.

1 Es obligado, en un soneto como éste, la comparación entre Guzmán el Bueno, que prefirió la muerte de su hijo antes que entregar la fortaleza que tenía encomendada, y Abrahán, que no dudó ante la petición divina de que sacrificara a su único hijo, Isaac. Este paralelismo pasó al teatro. Hoz y Mota escribió una comedia titulada *El Abrahán castellano y blasón de los Guzmanes* [vid. Sánchez-Blanco: *MnGB*, 402-403].

7 La antigua Roma es el símbolo mítico de la entereza y el valor militar. Nótese la conceptuosa y tópica paronomasia: *Roma, amor*.

9 *Italia:* la antigua Roma.

10 *Torcato:* Torcuato Manlio Imperioso, héroe romano del siglo IV a. C., del que se cuenta, entre otras hazañas y muestras de rectitud o inflexibilidad, que mandó ejecutar a su propio hijo por haber desobedecido una proclama que prohibía entablar combate singular con el enemigo.

12-13 La frase es ambigua. Parece lógico que sea la fama la que inscribe en el libro de la historia el nombre de Guzmán el Bueno. Por eso hemos editado con cursiva el nombre del héroe. Pero no es imposible entender que el sujeto es Guzmán el Bueno que «escrive la fama», es decir, entra a formar parte de la relación de personajes famosos.

[17]

Textos: A: fol. 257 r. y v. / B E H I: fol. 9 r.

Al conde de Niebla

SONETO XVII

El tierno niño, el nuevo Isac cristiano,
en el arena de Tarifa mira
el mejor padre, con piadosa ira,
la lealtad y el amor luchando en vano;

alta la daga en la temida mano,
glorioso vence, intrépido la tira,
ciega el sol, nace Roma, amor suspira,
triunfa España, enmudece el africano.

Baxó la frente Italia, y de la suya
quitó Torcato el lauro en oro y bronces,
porque ninguno ser Guzmán presuma.

Y la fama, principio de la tuya,
Guzmán el Bueno escrive, siendo entonces
la tinta sangre y el cuchillo pluma.

---

1 christiano A B E H I.

18 Este soneto pertenece a la serie de los que pintan, con técnica preparnasiana, una escena mítica. Obsérvese cómo el poeta empieza *in medias res* y describe con objetividad impasible la desesperación y el suicidio de Píramo, la vuelta de Tisbe y su muerte.

La historia de los trágicos amantes, narrada por Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, 55 y ss.), es de sobra conocida. Este mito fue recreado mil veces por los poetas renacentistas y barrocos, tanto en versiones serias, como la presente, cuanto en otras caricaturescas o bufas, como la que presenta Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* o la extraordinaria *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora. Más próximos al ciclo de Lope hay que recordar dos sonetos de Arguijo [*Op*, núms. XIX y XX], *A Píramo* y *Al sepulcro de Píramo y Tisbe*, con los que quizá éste de Lope formaría serie, y el de Luis Carrillo *A Tisbe*: «Mira el amante pálido y rendido...». Sor Juana Inés de la Cruz se inspiró en este soneto de las *Rimas* para componer el suyo titulado *Refiere con ajuste la tragedia de Píramo y Tisbe* («De un funesto moral la negra sombra...»). La imitación es clara en los tercetos, mientras los cuartetos tienen un regusto gongorino ajeno al influjo de Lope.

El soneto ha sido comentado por Bruchi [*SmRL*], que establece un amplio paralelismo con el texto de Carrillo.

8 El alma no puede partir porque, según los tópicos petrarquistas, está asida a la de la persona amada.

10 El manuscrito conserva la viva antítesis *blando pecho / yerro fuerte*, que el texto impreso perdió, quizá por errata.

11 El texto, a fuerza de sintético, es ambiguo. Hay que sobrentender: «la espada (el hierro), más que limpio de sangre (estaba manchado de la de Píramo), estaba exento de piedad».

13 Es muy curiosa y llamativa esta manera de expresar la voluntad de morir: «diose prisa a morir».

14 En la primera redacción (la del manuscrito) el final era más carnal («juntó dos cuerpos»); en la definitiva se le ha dado un acento más espiritual y adecuado al tema del soneto. Carrillo siguió a Lope en el remate de su poema:

Mostró su ser la Muerte en tal caída,
pues fue a juntar de un golpe, poderosa,
lo que el Amor no pudo en una vida. [Carrillo: *O*, 194]

Y lo propio hizo sor Juana Inés de la Cruz:

Mas viendo del amor tanto despecho,
la muerte, entonces de ellos lastimada,
sus dos pechos juntó con lazo estrecho. [Cruz: *Oc*, I, 283]

[18]

TEXTOS: A: fol.257 v. / B E H I: fol. 9 v. / M_3 (Ms. 3.890 de la Biblioteca Nacional de Madrid): fol. 55 r.
ERRORES: H I: 3 muriese.

SONETO XVIII

Píramo triste, que de Tisbe mira
teñido en sangre el negro manto, elóse;
buelve a mirar, y sin morir, murióse;
esfuerçase a llorar, tiembla y suspira.

Ya llora con piedad y ya con ira;
al fin, para que el alma en paz repose,
sobre la punta de la espada echóse,
y sin partir el alma, el cuerpo espira.

Tisbe buelve, y le mira apenas cuando
arroja el blanco pecho al yerro fuerte,
más que de sangre, de piedad desnudo.

Píramo, que su bien mira espirando,
diose prisa a morir, y assí la muerte
juntó los pechos que el amor no pudo.

---

3 mirarle M_3.
5 ya llora de piedad M_3.
7 de su espada M_3.
8 y sin que parta el alma M_3.
9 Tisbe le busca, y mira apenas M_3.
10 blando pecho al hierro M_3.
12 vido espirando M_3.
13 y al fin la M_3.
14 juntó dos cuerpos quel amor M_3.

19 El soneto es una compleja alegoría del peregrino de amor condenado al dolor y la muerte. Es uno de los poemas más inquietantes de las *Rimas*, que la crítica no ha sabido valorar adecuadamente. No figura en las antologías más usuales.

1 Este arranque recuerda el del *Soneto XXXVII* de Garcilaso: «A la entrada de un valle en un desierto...». Estos paisajes sombríos, que en Lope se subrayan con la alusión al crepúsculo, son marco simbólico de las penas de amor en la larga tradición trovadoresca y petrarquista: «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando...» [Petrarca: *C*, nº 35];« Per mezz' i boschi inospiti e selvaggi...» [Petrarca: *C*, nº 176]

Este motivo ha sido estudiado por Gitlitz [*Cs*].

2 *para su pie dorado:* el pie del sol. Es frecuente esta imagen del sol o la aurora pisando los prados. Así, en *El caballero de Olmedo* (vs. 2.359-2.361): «...hasta que la aurora / en las alfombras de Flora, / ponga los dorados pies».

6 La adelfa «es venenosa a los animales y a los hombres» [*Dicc. aut.*]; de ahí que sea símbolo de la muerte. En las propias *Rimas* Lope vuelve a insistir en este concepto (nº 206, v. 333). Hernando de Soto [*Em*, fol. 88 r.-89 v.] usa la adelfa como símbolo de los engaños de la mujer. Esta idea ha llegado a la tradición literaria moderna: los Machado estrenaron en 1928 un drama sicológico-simbólico titulado *Las adelfas*, y García Lorca la usa constantemente como símbolo del dolor y la muerte.

8 El mar simboliza las penas y peligros del amor (vid. *Introducción*, 3.3.). Recuérdese que el peregrino de las *Soledades* gongorinas sale a tierra después de la tormenta amorosa. La imagen que emplea Lope es surreal: el personaje está muerto, sobre el túmulo, pero con rasgos de vivo: agarrado a una tabla, con las ropas mojadas. La forma *salía*, que sugiere la idea de continuidad (estaba saliendo), acentúa el equívoco, aunque es probable que Lope la use con el valor de *había salido*.

10 Las palabras del viejo describen ese universo irreal y de pesadilla en que los imposibles se hacen realidad. De ahí los extraños oxímoros y paradojas: «un muerto vivo que anda en el mar», es decir, el amante atormentado sin cesar por el amor.

12 El tópico del caballero que ve su propio entierro tiene una larga tradición estudiada por Said Armesto [*LdJ*]. Generalmente se trata de galanes descarriados y donjuanescos. No es el caso de este peregrino, cuya muerte es símbolo del tormento amoroso.

[19]

Textos: A: fols. 257 v. y 258 r. / B E H I: fol. 10 r.
Errores: A: 10 esstraño. / B: 7 vestida.

SONETO XIX

Passando un valle escuro al fin del día,
tal que jamás, para su pie dorado,
el sol hizo tapete de su prado,
llantos crecieron la tristeza mía.

Entrando, en fin, por una selva fría,
vi un túmulo de adelfas coronado,
y un cuerpo en él, vestido aunque mojado,
con una tabla en que del mar salía.

Díxome un viejo de dolor cubierto:
«Éste es un muerto vivo (¡estraño caso!),
anda en el mar, y nunca toma puerto».

Como vi que era yo, detuve el passo:
que aun no me quise ver después de muerto,
por no acordarme del dolor que passo.

20 Es el primer soneto moral de las *Rimas.* Presenta una estructura anafórica en los cuartetos. Lo más llamativo es la sistemática elipsis del verbo *ser*, con la intención de acelerar el ritmo y acumular en la mente lectora un total de doce igualdades aceptadas e indiscutidas: concebir = culpa, nacer = tormento, el vivir = guerra... Los tercetos encierran las interrogaciones retóricas para invitar al lector a que saque las indefectibles conclusiones que se desprenden de las premisas sentadas en los ocho primeros versos. Este soneto 20 anuncia la parte doctrinal y ascética de las *Rimas sacras* y contradice el pensamiento encerrado en el soneto 25 de nuestro poemario. Lope reprodujo el soneto, sin variantes, en *Triunfos divinos*, con el rótulo de *La miseria humana*, y lo glosó en 14 octavas [vid. Lope: *Os*, XIII, 100-104].

[20]

Textos: A: fol. 258 r. y v. / B E H I: fol. 10 v. / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 202 v. /M_{17} (Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional): fol. 329 r. y v. / M_{18} (Ms. 4.140 de la Biblioteca Nacional): fol. 35 v. / M_{23} (*Jardín divino*): fols. 269 v. y 280 v. - 281 r. (las dos copias presentan el mismo texto, excepto en insignificante detalles ortográficos que no merece la pena registrar).
Errores: M_{10}: 1 nace. / 11 salvare.

SONETO XX

Si culpa, el concebir; nacer, tormento;
guerra, el vivir; la muerte, fin humano;
si después de hombre, tierra y vil gusano,
y después de gusano, polvo y viento;

si viento, nada, y nada el fundamento;
flor, la hermosura; la ambición, tirano;
la fama y gloria, pensamiento vano,
y vano, en cuanto piensa, el pensamiento,

¿quién anda en este mar para anegarse?
¿De qué sirve en quimeras consumirse,
ni pensar otra cosa que salvarse?

Epígrafe: A las miserias de esta vida. Soneto M_{17}. / De Lope de Vega. Soneto 39 M_{18}.
1 Si es pena el concebir, nacer tormento $M_{17}M_{23}$.
2 y muerte, el fin humano M_{17}. / guerra, vivir M_{18}.
5 si el viento es nada M_{17}.
6 y la ambición $M_{17}M_{18}$.
8 y vano cuanto piensa $M_{17}M_{23}$.
9 quién anda en esperar para anegarse M_{18}.
11 ni atender a otra cosa que a salvarse M_{18}. / ni pensar en otra cosa M_{23}.

14 El mismo concepto se repite en *El siglo de oro*:

La muerte no temida
y para el sueño de tan breve vida
el hombre edificando,
ignorando la ley de la partida...

[Lope: *VP*, fol. 4 v.]

¿De qué sirve estimarse y preferirse,
buscar memoria aviendo de olvidarse,
y edificar, aviendo de partirse?

12 de qué sirve en honores preferirse M_{18}. /de qué sirve estimarse y preciarse M_{23}.

14 ni edificar M_{18}.

M_{17} *añade un estrombote de dudosa autoría:*

¿De qué sirve afligirse
y no acordarse, estando de partida,
sino de conservarse en esta vida,

si el descanso, la vida y buena suerte
consiste en acordarse de la muerte?

21 Fecha: 1600-1602?

Parece aludir al momento en que Lucinda correspondió a su amor. Pudiera ser de 1602, momento en que se intensificaron sus relaciones [vid. Rennert y Castro: *VLV*, 404], pero esa época se conoce mal y es difícil determinar la fecha con precisión.

La estructura es la típica del soneto manierista. Los once primeros versos son narración objetiva de la fábula y los tres últimos, aplicación al caso personal del poeta.

Lope reelabora el conocido mito del rey de Frigia, Midas, que, según la leyenda, se libró del nefasto don de convertir en oro cuanto tocaba, bañándose en las aguas del Pactolo. Nuestro poeta lo condena a morir envuelto en oro para establecer un más intenso paralelismo con la embriaguez amorosa del momento, que llena por completo toda su vida.

Este soneto ha sido analizado por Bruchi [*SmRL*, 240-141].

7 Bruchi [*SmRL*, 241] cree que *come, bebe, boca* sugieren una analogía con los actos eróticos.

[21]

Textos: A: fol.258 v. / B E H I: fol. 11 r.

SONETO XXI

A Baco pide Midas que se buelva
oro cuanto tocare (¡ambición loca!);
buélvese en oro cuanto mira y toca,
el labrado palacio y verde selva.

Adonde quiera que su cuerpo embuelva,
oro le ofende, y duerme en dura roca;
oro come, oro beve, que la boca
quiere también que en oro se resuelva.

La muerte, finalmente, su auricida,
triunfó de la ambición, y en oro embuelto,
se fue secando, hasta su fin postrero.

Assí yo, triste, acabaré la vida,
pues tanto amor pedí, que, en amor buelto
el sueño, el gusto, de abundancia muero.

22 Fecha: ??

La Barrera [*NbLV*, I, 84] creyó ver una alusión a la muerte de Mariana y Ángela, hijas de Micaela de Luján. Rennert y Castro [*VLV*, 98-99, nota 50] sostienen que alude a la muerte de Antonia y Teodora, hijas de Lope e Isabel de Urbina. Les sigue Vossler [*LVt*, 41]. Ya Paoli [*RLV*, 123] apuntó su sospecha de que esta interpretación funeraria es errónea. En nuestra opinión, se trata de un soneto galante y, en consecuencia, no tiene por qué ser de 1596, como se ha propuesto. Obsérvese el constante jugueteo conceptuoso y las claras referencias eróticas, bien ajenas al sentido y tono de un soneto fúnebre. Probablemente alude a dos jóvenes amigas que lo han dejado. De todas formas el texto es sumamente ambiguo y escurridizo, como se señala en la *Introducción* (5.1.).

1 Este primer verso parece imitado de Petrarca [*C*, nº 2]:

> Per fare una leggiadra sua vendetta
> et punire in un dì ben mille offese,
> celatamente Amor l'arco riprese...

2 La anfibología de *niñas* (muchachas, pupilas de los ojos) va a culebrear a lo largo de todo el soneto y nos va a ocultar el sentido último del mismo.

4 Gracias a sus jóvenes amigas el poeta veía la realidad tranquilo y contento.

6 De nuevo la anfibología: *antojos*, anteojos, lentes, y caprichos. ¿Alude a una ocasional utilización de unas gafas, como la que nos refiere en su *Epistolario* [Lope: *E*, III, nº 82]?

8 Los deseos nunca se satisfacen plenamente porque, al ser alcanzados, son sustituidos por otros. La lectura de E H I parece fruto de un error de trascripción.

10 Quizá Lope juegue imperfectamente con la expresión «poner a alguien entre las niñas de los ojos», es decir, «traer a alguien en el pensamiento».

11 El políptoton refuerza la ambigüedad del texto. Ahora *niño/a*, además de actuar como sustantivo, se usa como adjetivo con el sentido de *caprichoso, inconstante*.

14 *cuatro niñas*: las dos pupilas y las dos muchachas que no salen del pensamiento del poeta.

[22]

TEXTOS: A: fols. 258 v. y 259 r. / B E H I: fol. 11 v.

A dos niñas

SONETO XXII

Para tomar de mi desdén vengança,
quitóme Amor las niñas que tenía,
con que mirava yo, como solía,
todas las cosas en igual templança.

A lo menos conozco la mudança
en los antojos de la vista mía;
de un día en otro no descanso un día;
del tiempo huye lo que el tiempo alcança.

Almas parecen de mis niñas puestas
en mis ojos, que baña tierno llanto.
¡O niñas, niño Amor, niños antojos,

niño desseo que el vivir me cuestas!
Mas, ¿qué mucho también que llore tanto
quien tiene cuatro niñas en los ojos?

---

8 la que el tiempo alcança E H I.

23 El poeta, siguiendo las viejas sicomaquias, presenta su realidad íntima artificialmente partida en dos: el propio yo y el pensamiento, al que trata en vano de engañar. El tema, sintetizado en los últimos versos pero presente en todo el soneto, es el deseo de huir de pensar en desengaños amorosos o, definitivamente, ser vencido por ellos.

McNerney [*AMLV*, 68-70] señala como antecedente de este soneto el *Cant I* de Ausias March:

Així com cell qui en lo somni es delita
e son delit de foll pensament ve...

1 En *La desdichada Estefanía* del propio Lope podemos leer el soneto «Loco, atrevido, pensamiento mío...» [Lope: *OAc*, VII, 358]. El pensamiento se alegoriza como un loco en el auto sacramental. Así, en *La cena del rey Baltasar:* «Sale el Pensamiento, vestido de loco, de muchos colores...» [Calderón: *Oc*, III, 155].

[23]

Textos: A: fol. 259 r. y v./ B E H I: fol. 12 r.
Errores: A: 14 de detenellos.

SONETO XXIII

Pruevo a engañar mi loco pensamiento
con la esperança de mi bien perdido,
mostrándole, en mil nuves escondido,
un átomo no más de algún contento.

Mas él, que sabe bien que cuanto intento
es apariencia de plazer fingido,
se espanta de que, estando al alma asido,
le engañe con fingir lo que no siento.

Voyle llevando de uno en mil engaños,
como si yo sin él tratasse dellos,
siendo el mayor testigo de mis daños.

Pero siendo forçoso padecellos,
¡o, quién nunca pensasse en desengaños,
o se desengañasse de tenellos!

---

3 nubes A.
14 desengañase H.

24 Visión alegórica y panegírica en honor de Carlos V.

Otro templo de la fama más amplio en el canto XX de *La hermosura de Angélica* [Lope: *HA*, fols. 217 v.-219 r.]. Aparecen casi todos los personajes enumerados en el soneto y muchos otros.

1 Desde antiguo se elaboraron listas de los hombres más famosos y dignos de imitación. Lope recoge una integrada equilibradamente por personajes bíblicos, de la antigüedad clásica y de la Edad Media cristiana.

2 En *La hermosura de Angélica* el décimo es Fernando I de Castilla:

> El primer[o] Fernando en hechos raros,
> décimo de los nueve más famosos... [Lope: *HA*, fol. 218 r.]

3 Debe de tratarse de Josúe, que detuvo el paso del sol, según se cuenta en la *Biblia* (*Josúe*, 10, 13: «Steteruntque sol et luna»). En *La hermosura de Angélica*: «Josué, vencedor del sol parado» [Lope: *HA*, fol. 218 r.].

5 El rey de Sión es David, autor de la conquista y traslado de la corte israelí a esta fortaleza que formó parte de la ciudad de Jerusalén.

6 *Gedeón:* juez de Israel, cuyas hazañas se narran en la *Biblia* (*Jueces*, 6-8). En *La hermosura de Angélica*:

> El fuerte hebreo Gedeón armado
> entre los cuatro Madianitas reyes...
> [Lope: *HA*, fol. 218 r.]

7 Debe de tratarse de Alejandro Magno.

8 El rey Arturo, el de la famosa mesa redonda, protagonista del ciclo novelesco sobre la misma.

9 El Carlos aquí citado debe de ser Carlomagno, el fundador del nuevo imperio romano-cristiano medieval.

Gofredo: Godofredo de Buillón, el héroe de la primera cruzada y protagonista de la *Jerusalem liberata* de Tasso.

[24]

Textos: A: fol. 259 v. / B E H I: fol. 12 v.

SONETO XXIV

Del templo de la fama en alta parte
vi diez, los que hasta agora fueron nueve.
Aquel por quien Apolo no se mueve,
formava un mármol excediendo el arte.

Con el rey de Sión, estava aparte
Gedeón, cuya gente en Acab beve;
el que a rendir la tierra y mar se atreve,
y Arturo con el ánglico estandarte;

Héctor, César y Carlos con Gofredo,
que el gran sepulcro libertó de Cristo;
mas cuando entre los diez (para alabarlos),

reconocer al último no puedo,
oigo una boz que dixo: «A los que has visto
dio luz, y quitó fama, el Quinto Carlos».

4 escediendo E H.
10 Christo A B E H I.
12 el último A B (*pero corrige* al *la fe de erratas*) E H I.
13 voz A I.

25 Recreación del tópico del *carpe diem*, impregnada de una moderación burguesa muy característica del Lope sosegado y feliz de las comedias de ambiente urbano (vid. *Introducción*, 5.2.). Por su contención expresiva, por su llaneza conversacional y por la ideología subyacente, tiene cierto parecido con el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola «Si amada quieres ser, Licoris, ama...» [Argensola: *R*, I, 50].

1-2 Son reminiscencia del *Soneto XXIII* de Garcilaso: «Marchitará la rosa el viento helado...».

8 El concepto procede de Horacio (*Odas*, I, xxv), vertido al español por Medrano (*Ode* XXII). En uno y otro es presente lo que en Lope es admonitorio futuro:

Parcius iunctas quantiunt fenestras
iactibus crebris iuvenes protervi,
nec tibi somnos adimunt, amatque
    ianua limen,
quæ prius multum facilis movebat
cardines...

12 Exaltación, muy lopesca y muy horaciana, de la dorada medianía.

[25]

TEXTOS: A: fols. 259 v. y 260 r. / B E H I: fol. 13 r.

SONETO XXV

Antes que el cierço de la edad ligera
seque la rosa que en tus labios crece,
y el blanco de esse rostro, que parece
cándidos grumos de lavada cera,

estima la esmaltada primavera,
Laura gentil, que en tu beldad florece,
que con el tiempo se ama y se aborrece,
y huirá de ti quien a tu puerta espera.

No te detengas en pensar que vives,
o Laura, que en tocarte y componerte
se entrará la vejez sin que la llames.

Estima un medio honesto, y no te esquives;
que no ha de amarte quien viniere a verte,
Laura, cuando a ti misma te desames.

26 Desarrolla el tema tópico de la albada: la despedida de los amantes al amanecer. Lope lo adorna con los chisporroteos de la ingeniosidad barroca. Melchora Romanos [*PJJ*, 258-260] ha relacionado este texto con el soneto *Al sol, amaneciendo* («Rubio planeta, cuya lumbre pura...») de Juan de Jáuregui [*R*, 33-34], aunque el parecido es exclusivamente temático.

4 Como es sabido, en el Siglo de Oro existía una convención poética por la que cada color tenía una precisa simbología [cf. Fichter: *CsLV*]. Hay un célebre soneto del *Cartapacio Penagos* (fol. 14 v.), reproducido por Entrambasaguas [*EsLV*, III, 261, nota], que explica detalladamente ese simbolismo. En otras versiones lo reprodujeron Gallardo [*Eblr*, II, col. 419] y Buceta [*Ssc*]. Según el soneto, «el azul es celo». Ese valor llegó a ser tan popular y generalizado que Lope, como ocurre en este texto, lo utiliza en lugar del nombre del color. Así sucede también en el libro III de la *Arcadia*:

ALCINO A LAS MEMORIAS DE LEONISA
Cuando memorias sin azul me dieran,
pudieran ser de glorias y consuelos;
pero ¿quién no dirá que son de celos,
si el oro cubren y en lo azul esperan?

[Lope: *A*, 292]

Sin embargo, para Alciato [*E*, 243-245] y su traductor, Bernardino Daza, los celos tienen color «roxo leonado».

14 Los juegos conceptuosos con la metáfora sol (la dama o sus ojos) se repiten en la obra de Lope. Así, en *Peribáñez* (vs. 2500-2501), cuando sale de escena Inés durante el crepúsculo, Leonardo exclama:

Tocad a marchar:
que ya se han puesto dos soles.

[26]

Textos: A: fols. 260 r. y 261 v. / B E H I: fol. 13 v.

Despidiéndose de una dama porque amanecía

SONETO XXVI

En el sereno campo de los cielos
entrava el sol, pisando las estrellas
sus cavallos flamígeros, y dellas
limpiando el manto de color de celos.

Ya cuanto vive en últimos desvelos
pasava de su sueño a sus querellas;
sale la aveja entre las flores bellas,
las aves por el aire esparzen buelos.

Vase en el mundo dilatando el día
en cercos de oro y arreboles rojos,
y en las hojas las perlas del rocío;

mas cuando tan hermoso el sol salía,
anocheció para mis tristes ojos,
porque, como él salió, se puso el mío.

Epígrafe: *En* A *falta el rótulo: sólo aparece* Soneto XXVI. *El epígrafe más amplio debió añadirse a última hora para la edición* B, *ya que el reclamo de la página anterior* (SON) *se mantiene por error en* B E H *y en las restantes ediciones.* I, *en cambio, subsana esta anomalía alterando el orden de los elementos del epígrafe:*

Soneto 26
Despidiéndose de una dama porque amanecía.

4 zelos E H I.
7 abeja A E H I.
8 esparcen E H I.
9 un día H I.
10 roxos E.
11 rozío E H.

27 Soneto de estructura manierista. Los doce primeros versos exponen la sobrecogida admiración que despierta el que se expone a los horrores del mar, tópico expresivo del inmovilismo de la sociedad barroca. En el último terceto se le compara con el que se enfrenta a los peligros de la mujer. Es uno de los sonetos analíticos en que nuestro autor se especializó. El tema vuelve a aparecer en las *Rimas* (son. 132), en los sonetos atribuidos a Lope conservados en el ms. 3.794 de la Biblioteca Nacional y en otros textos anónimos.

Las maldiciones al primer navegante proceden de Horacio (*Odas*, I, iii). Lope alude al tópico poético en *El peregrino*:

> Los poetas encarecen
> el arte de navegar,
> mas culpan al que en la mar
> puso la tabla primera. [Lope: *Pp*, 280]

2 Alude a Jasón, el primer navegante según la mitología, aunque más tarde cite instrumentos a los que, evidentemente, no tuvieron acceso los primeros que se lanzaron al mar. Lope recuerda al héroe mítico en otras ocasiones y le dedica el soneto 84 de estas *Rimas* (vid.).

6 Alude a la fuerza de la tempestad, cuyas olas parecen mojar las estrellas que forman la espada del cazador representado por la constelación de Orión. Lope [*A*, 150-151] explica en la *Arcadia*: «Orión, hijo de Ireo y la orina de Neptuno, que ridículamente cuentan los poetas, a quien la Tierra, porque le mataba cuantas fieras quería, mató con el Escorpión que después puso Diana en el cielo. Es una de sus figuras, y consta de dieciséis estrellas. Levanta tantas tempestades que fue llamado de los poetas Nimboso».

8 *obtusa:* sin puntas, porque las nubes impiden que se vea su perfil con claridad.

10 *lengua de imán tocada*: la brújula.

11 Alude a los treinta y dos rumbos principales de la rosa de los vientos.

13 El antecedente de *que* no está claro. Probablemente hay que sobrentender: «las mudanzas que...»; pero no es inverosímil pensar en un zeugma: «las esperanzas que...».

[27]

Textos: A: fol. 260 v. / B E H I: fol. 14 r.
Errores: E: 7 arca / 12 lengua / 14 esperanza. // H: *epígrafe:* Soneto 25 // I: 1 Quien fue.

SONETO XXVII

Bien fue de azero y bronze aquel primero
que en cuatro tablas confió su vida
al mar, a un lienço y a una cuerda asida,
y todo junto al viento lisongero;

quien no temió del Orïón severo
la espada en agua de la mar teñida,
el arco doble al Austro y la ceñida
obtusa luna de nublado fiero;

el que fio mil vidas de una lengua
de imán tocada, al Ártico mirando,
y en líneas treinta y dos, tres mil mudanças;

pero más duro fue, para su mengua,
quien puso (las que tiene contemplando)
en mar de una muger sus esperanças.

8 ñublado A.

28 Soneto fúnebre y conceptuoso. Quizá un simple ejercicio poético y de ingenio, quizá inspirado en algún amigo (¿un caballero de la corte de Alba?). El metaforismo petrarquista de la belleza femenina se encadena en una suerte de alegoría.

4 *desigual*: aquí significa «inhabitual», pero no recordamos este uso en otros textos. Las acepciones más comunes son «no igual, irregular, desproporcionado, excesivo o inferior» [vid. Fernández Gómez: *VcLV*].

6 El caballero con el cuerpo de la dama (el cielo) sobre sus hombros podría compararse con Atlante, el gigante que sostiene la bóveda celeste; pero el poeta propondrá en el verso 8 otro mito más adecuado.

8 *Sísifo*: personaje mítico condenado por sus delitos a subir eternamente una piedra a una montaña. Cuando llegaba a la cumbre, la piedra rodaba hasta el llano y tenía que volver a empezar. El caballero, con el grave dolor de llevar a enterrar a su amada, se parece al atormentado Sísifo.

10 El poeta juega con las dos acepciones de *pesar* («tener peso» y «tener dolor»).

13 Recuérdese que la esfera o centro del fuego es la última de las que rodean a la tierra, en el Empíreo. Una explicación cristianizada de estas teorías la expone el propio Lope en *El peregrino* [*Pp*, 340].

[28]

Textos: A: fols. 260 v. y 261 r. / B E H I: fol.14 r.

A un cavallero, llevando su dama a enterrar él mismo

SONETO XXVIII

Al ombro el cielo, aunque su sol sin lumbre,
y en eclipse mortal la más hermosas
estrellas, nieve ya las puras rosas,
y el cielo tierra, en desigual costumbre.

Tierra, forçosamente pesadumbre,
y assí, no Atlante, a las eladas losas
que esperan ya sus prendas lastimosas,
Sísifo sois por otra incierta cumbre.

Suplícoos me digáis, si amor se atreve,
¿cuándo pesó con más pesar, Fernando,
o siendo fuego o convertida en nieve?

Mas el fuego no pesa, que exalando
la materia a su centro, es carga leve;
la nieve es agua, y pesará llorando.

Epígrafe: En A *falta* A un cavallero... él mismo. *En* E H *el reclamo del folio anterior* (Al, *en vez de* A un) *indica que no tuvieron en cuenta el rótulo superior o que copiaron equivocadamente a la edición* A, *cuyo folio 261 tiene como segunda línea (pues antes se lee* SONETO XXVIII) *el verso que encabeza el soneto. El error es comprensible pues la primera palabra del verso está destacada con letras capitales.*

3 y a H I (*los tipos aparecen claramente separados, quizá por descuido del cajista*).

7 perlas E H I.

29 Fecha: 1588-1590?

Este soneto de la serie en torno a Troya podría relacionarse con los amores de Elena Osorio, pero no han de extremarse las correspondencias biográficas, ya que este asunto de las ruinas es uno de los predilectos de los poetas barrocos y de otras épocas. El texto de Lope guarda ciertos paralelismos con otro de Arguijo titulado *A Troya desolada* [*Op*, nº XLVI], que se inspira en un epigrama de Fausto Sabeo [*E*, 807].

El tema de Troya, atraído por el nombre de Elena, se repite en las *Rimas* (vid. *Introducción*, 4.6.). El fuego que destruyó la ciudad es metáfora de una pasión amorosa que bien podría ser la de Lucinda.

El soneto se estructura en dos secuencias paralelas que se alternan: Troya (vs. 1-4 y 9-10) / el yo poético (vs. 5-8 y 11). El último terceto, en el que percibimos una irónica resignación, puede aplicarse a cualquiera de las dos.

8 La mariposa que se abrasa en la llama es símbolo del amante que sufre el fuego de la pasión. Lope ironizará sobre este tópico en las *Rimas de Burguillos*:

...para ser mariposa no eres llama:
fuerza será mariposar en hielo. [Lope: *Op*, 1339]

11 Estos *incendios* no aluden a la pasión amorosa, sino a las desdichas que sufrió Lope, en especial la cárcel y el destierro.

[29]

TEXTOS: A: fol. 261 r. y v. / B E H I: fol. 15 r.

SONETO XXIX

Fue Troya desdichada y fue famosa,
buelta en ceniza, en humo convertida,
tanto, que Grecia, de quien fue vencida,
está de sus desdichas embidiosa.

Assí en la llama de mi amor celosa,
pretende nombre mi abrasada vida,
y el alma en essos ojos encendida,
la fama de atrevida mariposa.

Cuando sobervia y victoriosa estuvo,
no tuvo el nombre que le dio su llama:
tal por incendios a la fama suvo.

Consuelo entre los míseros se llama
que quien por las venturas no la tuvo,
por las desdichas venga a tener fama.

---

5 zelosa E H I.

11 subo E H I.

30 Fecha: 1592-1595.

Como señaló Montesinos [*EsLV*, 239-240], este soneto y el siguiente pertenecen a la época de Alba de Tormes, que, como sabemos, no duró más que tres años (1592-1595) [vid. Osuna: *ALV*, 49-53]. Mantiene don José que la Albania a que se alude en el texto no debe de ser Belisa, pues muere en Toledo. Sin embargo, el asunto no está claro. El verso 3 es meridiano, pese a sus jugueteos conceptistas: el sol de la hermosura se puso (murió) en Alba (Oriente). Las alusiones al Tajo son ambiguas. ¿Proyectaba el poeta trasladarse a Toledo y por eso el Tajo corre airado al verse defraudado (vid. soneto 31, vs. 5-6)? Es posible que la referencia al Tajo no aluda a Toledo, sino a Lope, un poeta de su cuenca (vid. el poema de Agustín Castellanos, nº xvi de estas *Rimas*) trasplantado a tierras del Tormes. Este contraste fluvial se repite en la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* de Pedro de Medina Medinilla [en Lope: *Op*, 891-892]:

> ¡Oh Tormes riguroso [...]
> vive de ti quejoso
> Belardo, aquel divino,
> honra del claro Tajo y luz de Apolo... (vs. 144-149)
>
> ¡Oh, ya siempre de hoy más Tormes ingrato [...]!
> ¿Qué te había hecho el Tajo por ventura? (vs. 236 y 250)

La dama muere de sobreparto, según se dice en el soneto 31, como Belisa [cf. Moreiro: *PvLV*, 59-88].

3 El juego conceptista entre el nombre de la ciudad (Alba) y el Oriente se recoge también en un romance publicado en la *Segunda parte del Romancero general* de Miguel de Madrigal y reproducido por Entrambasaguas [*EsLV*, III, 389-390]:

> alba de mi sol difunto
> y noche de mi alegría [...]
> Alba fue mi tierna noche,
> murióseme en Alba el día.

Se repite treinta años después en la *Égloga a Claudio*:

> Mi peregrinación áspera y dura
> Apolo vio, pasando siete veces
> del Aries a los Peces,
> hasta que un Alba fue mi noche oscura.
> ¿Quién presumiera que mi luz podía
> hallar su fin donde comienza el día? [Lope: *VP*, fol. 94 r.]

Pueden verse otros textos, pero no los sonetos que comentamos, en La Barrera [*NbLV*, I, 50-52].

6 El río, húmedo y frío, sería lo contrario de la dama, tópicamente comparada con el sol y el fuego.

[30]

Textos: A: fol. 261 v. / B E H I: fol. 15 v.

Errores: I: 3 duino.

SONETO XXX

«¿Adónde vas con alas tan ligeras
del hemisferio nuestro al tuyo opuesto,
divino sol en Orïente puesto,
donde fuera más justo que nacieras?

Apenas te gozaron las riberas
del Tajo, a ser tu antípoda dispuesto,
cuando las cubres de ciprés funesto,
robando en ti sus verdes primaveras.

Los duros jaspes, los rebeldes bronces
se ablandan escuchando mis enojos;
dime, pues ya te vas, si podré verte.»

Assí Fabio llorava. Albania entonces
miróle y quiso hablar, cerró los ojos,
y respondióle lo demás la muerte.

---

9 bronzes I.

31 Fecha: 1592-1595

Es complemento y continuación del soneto 30 y debe asignársele la misma fecha.

4 El amor pierde el poder, la fuerza que ejercía sobre los corazones gracias a la belleza de Albania.

5 Para una posible explicación de la alusión al Tajo, vid. soneto 30.

9 Estos versos tienen como fuente el carmen V de Catulo, poeta muy querido de Lope:

> solis occidere et redire possunt:
> nobis, cum semel occidit brevis lux,
> nox est perpetua una dormienda...

13 El basilisco es una serpiente de la que se decía que mataba con la vista. Es tópica su comparación con las damas, que dan el veneno del amor al mirar.

14 El último terceto guarda ciertas semejanzas con el correspondiente del soneto que Marino escribió *Per la signora contessa Livia d'Arco, morta in parto.* El mismo concepto aparece en el romance «De pechos sobre una torre...»:

> Mas no le quiero aguardar,
> que será víbora fiera,
> que rompiendo mis entrañas,
> saldrá dejándome muerta. [Lope: *LVe*, nº 11]

El tópico lo desarrolló Hernando de Soto en sus *Emblemas moralizadas* [*Em*, fols. 5 v.-7 r.], donde da como fuente a Plinio: *Historia natural*, libro X, cap. 62, y a Aristóteles y Apolonio.

[31]

Textos: A: fol. 262 r. / B E H I: fol. 16 r.

SONETO XXXI

Albania yaze aquí, Fabio suspira;
matóla un parto sin sazón, dexando
la embidia alegre y al amor llorando;
pues ya cualquiera fuerça le retira.

El Tajo crece por mostrar su ira
y corre, de la muerte murmurando;
párase el sol, el túmulo mirando,
temiendo en sí lo que en Albania mira.

Mas él, si se eclipsare, bolver puede,
y Albania no, que de bolver ageno
a Fabio dexa en el postrero parto.

Vengança fue para que exemplo quede
que quien fue basilisco en dar veneno,
muriesse como vívora en el parto.

32 Fecha: 1599?

Américo Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404, nota] lo considera anterior a la correspondencia de Lucinda, hacia 1599. Pero es un tema tópico. Se inserta en una larga tradición que se remonta a Ovidio, Propercio y Tibulo y tiene su modelo inmediato en Panfilo Sasso: «Col tempo el villanel al gioco mena...». Rosa Navarro [*SSLV*] ha estudiado la presencia del tema en seis sonetos de Lope, incluido este de las *Rimas*, escritos entre 1595 y 1604. Todos ellos, a imitación del modelo de Sasso, tienen una estructura correlativa, que en el caso del texto ahora comentado fue analizada por D. Alonso [*Scel*, 410-411]. Los poemas de esta serie se proponen lamentar el carácter indomeñable de la amada (Lope tiende a abstraer y subrayar lo que de fiera e intratable hay en la mujer). Este soneto, en cambio, se desvía de la tradición para expresar el poder ilimitado del amor constante.

[32]

Textos: A: fol. 262 r. y v. / B E H I: 16 v.

SONETO XXXII

Si gasta el mar la endurecida roca
con el curso del agua tierna y blanda;
si el español que entre los indios anda,
con largo trato, a su amistad provoca;

si al ruego el áspid la fiereza apoca,
si el fuego al hierro la dureza ablanda,
no hierra amor cuando esperar le manda
un impossible a mi esperança loca.

Que el tiempo que las rocas enternece,
indios, áspides, yerros, bien podría
sirviendo, amando cuanto amor concede

(por más que mi desdicha os endurece),
señora, enterneceros algún día:
que un inmortal amor todo lo puede.

---

7 yerra E H I.

33 Este soneto galante y conceptuoso es una broma que se sostiene sobre el contraste entre el loco favorecido y el cuerdo desdeñado (el yo poético). El tema de los dementes que despiertan el amor de las mujeres está desarrollado en otras obras de Lope, especialmente en *Los locos de Valencia*. Nuestro soneto presenta ciertas afinidades con el de las *Rimas de Burguillos* titulado *Prometieron favorecerle para cuando tuviese seso* [Lope: *Op*, 1347].

8 Compárese con *Los locos de Valencia*:

> FEDRA: ¡Dichosa, que loca estás,
> pues aquí te quedarás
> a gozar de mi bien todo!
> ¡Ay de quien le ha de perder! [...]
> ¡Oh quién tan loca estuviera!
> ¡Qué venturosa mujer! [Lope: *LV*, 165-166]

9 El amor, como exaltación del ánimo, tiene mucho que ver con la locura. Así lo expresa Lope en *Los locos de Valencia*:

> FEDRA: ¡Seguir quiero este furor;
> que el amor furor se llama. [Lope: *LV*, 167]

Y en *El peregrino*:

> Amor, cansado de ver
> que sus profundos efetos
> enloquecen los sujetos... [Lope: *Pp*, 345-346]

Otros ejemplos en las propias *Rimas* (nº 80, v. 9). En ocasiones lo alegoriza como un loco de auto sacramental (vid. nº 89, v. 12).

En las *Rimas de Burguillos* lo que enloquece al poeta es la belleza de la dama. Por eso puede concluir: «Dejad de ser hermosa y tendré seso» [Lope: *Op*, 1347].

[33]

TEXTOS: A: fol. 262 v. / B H E I: fol. 17 r.
ERRORES: A B: *epígrafe:* Soneto XXXIIII.// E: *epígrafe:* Soneto 34./ 10-11 *los signos de interrogación están sustituidos por punto y coma. Le sigue* H. *Corrige* I.

A un loco favorecido de una dama

SONETO XXXIII

De la ignorancia en que dormí recuerdo
el tiempo en que a la embidia tuve en poco,
pues a tenerla agora me provoco
de los que viven fuera de su acuerdo.

Tú ganas sin sentir; sintiendo pierdo;
gozas tocando; imaginando toco;
dichoso loco, pues mereces loco
lo que jamás he merecido cuerdo.

si es loco amor, ¿por qué soy yo tenido
por cuerdo? Y si soy cuerdo, ¿qué procura
amor con tanta fuerça en mi sentido?

Loco, pues me ganaste la ventura,
troquemos el discurso o el vestido:
toma mi seso y dame tu locura.

34 Fecha: 1598-1599?

Según Montesinos [*EsLV*, 244], este soneto debe de corresponder «al tiempo de comenzar los amores con Lucinda [...], a juzgar por las alusiones que contiene». Dos veranos después de mantener relaciones con alguien que no pagó bien sus amores (¿Antonia Trillo?), se ausentó y vio unos ojos azules que lo hechizaron (¿los de Micaela?). Si todas estas conjeturas fueran ciertas, habría que fechar el soneto en torno a 1598-1599. Doña María Goyri [*LVR*, 123] cree, en cambio, que está escrito en Alba, donde lleva dos años, y alude a Celia, que para doña María es la misma Micaela. La crítico señala que el encuentro tuvo lugar en 1591-1592, pero Lope no vivió en Alba hasta 1592.

4 Alusión al conocido y tópico mito de Tántalo, condenado a tener sed y hambre y que le huyera el agua y la comida al acercar a ellas la boca.

10 Es una soberbia y sintética descripción del flechazo.

11 El amor es un destino, una fatalidad, cuyo agente son los ojos. Recuérdese el arranque de *La hermosura de Angélica:*

> Bellas armas de amor, estrellas puras,
> divino resplandor de mi sentido...
>
> [Lope: *HA*, fol. 1 r.]

14 Sobre el azul y los celos vid. soneto 26, v. 4.

[34]

TEXTOS: A: fol. 263 r. / B: ocupa el fol. 25 v., pero le corresponde el 17 v. Con este soneto empieza el baile de páginas del segundo cuadernillo (sign. C - C_1 - C_2 - C_3 - C_4 - C_5 - D_1 - D_2 - D_3 - D_4 - D_5) de la edición B./ E H I: fol. 25 v.

ERRORES: E H I: *epígrafe:* Soneto 50. *Siguen el error de* B, *pero modifican la numeración y cambian por completo el orden primitivo. // La edición de Milán* (F) *sigue la numeración errada de* D *y* E, *pero coloca este soneto a continuación del 33. Esta anomalía se mantendrá a lo largo de todo el cuadernillo.*

SONETO XXXIV

Marcio, yo amé y arrepentíme amando
de ver mal empleado el amor mío;
quise olvidar, y del olvido el río
huyóme, como a Tántalo, en llegando.

Remedios vanos sin cessar provando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos vezes por aquí passó el estío
y el sol, nunca mis lágrimas secando.

Marcio, ausentéme; y, en ausencia, un día
miráronme unos ojos, y mirélos:
no sé si fue su estrella o fue la mía.

Azules son; sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:
vida me da su luz; su color celos.

---

14 zelos E H I.

35 Fecha: 1601?

Montesinos [*EsLV*, 241] cree que este soneto «canta las bodas del mismo rey [Felipe III] con Margarita de Austria, celebradas en 1599». Blecua [en Lope: *Op*, 53], en cambio, afirma: «Debe de ser de hacia 1601, por aludir al traslado de la corte de Madrid a Valladolid». Los primeros versos se refieren al matrimonio, pero la alusión a Valladolid (vs.10-11) es clara. Por tanto, nos inclinamos por la fecha que propone Blecua.

El soneto es una apóstrofe a la ciudad de Valladolid, recién convertida en corte.

1-2 Los reyes son comparados con el sol y la luna (las dos luces del mundo) que España crio como Latona a Apolo y Diana, encarnación mítica de los dos astros. La expresión *mortal velo* del verso 1 quizá aluda al luto por la muerte, reciente cuando se celebró la boda real, de Felipe II.

4 *austro*: de Austria, de donde procedía la reina Margarita.

8 El sol y la luna (el rey y la reina) se mueven unidos por el cielo en una misma trayectoria.

9 El sol recorre a lo largo del año las casas de los signos del zodíaco. El rey y la reina (sol y luna) llegan también en su imaginario trascurso a la casa de Valladolid, a la que convierten en cielo y oriente (origen de la luz).

[35]

Textos: A: fol. 263 r. y v. / B: ocupa el fol. 26 r., pero le corresponde el 18 r., tal y como señala la foliación. / E H I: fol. 26 r.

Errores: E H I: *epígrafe:* Soneto 51; *siguen el error de* B, *pero corrigen la numeración*.

A los reyes de España

SONETO XXXV

Las dos luzes del mundo en mortal velo,
que España en forma de Latona cría,
solían dividir la noche y día,
nuestro polo español y el austro cielo.

Mas ya que un mismo amor y un justo celo
juntó sus almas, donde más podía,
por las esferas de su monarquía
caminan en un mismo paralelo.

Y assí, passando por tu signo agora,
como en Oriente, de Castilla nazen,
Valladolid famosa y excelente.

Ya tienes de su cielo sol y aurora;
da luz, da perlas, pues los dos te hazen
Filipo, cielo; Margarita, Oriente.

---

5 zelo E H I.
7 por las espheras de su monarchía A B.
9 L *corrige arbitrariamente:* por su signo.
10 nacen A E H I.
13 hacen A.
14 Philipo A B.

36 Fecha: 1598-1602

Cree Montesinos [*EsLV*, 243] que este soneto alude a la ausencia de Lucinda, mientras Lope estaba en Toledo y ella en Sevilla (en torno a 1601; en realidad, 1602). En nuestra opinión, es una de tantas invocaciones al sol para que acelere el paso y deje llegar a la noche («falta para ver a mi Lucinda / de tu carrera un paralelo solo»).

Marino lo tradujo en otro de *La lira* titulado *La lontananza:* «Scoti la sferza, e i corridori, à volo...» [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 777].

1 El poeta ordena o suplica al sol que fustigue a sus caballos para que corran más aprisa y así llegue la noche antes. Lo mismo en *El burlador de Sevilla*: «¡Oh sol, apresura el paso!» [Tirso: *Odc*, II, 658].

2 Quizá quiera decir que el carro del sol se acerca al signo de Géminis, que empieza el 20 de mayo. Es posible que sea un ripio o que haya una velada malicia similar a la que aparece en el soneto 115, v. 13.

5 Para animar al sol en su carrera, el poeta le dice que su amada Dafne le espera en las antípodas.

8 Una figura más bella que las estatuas que adornaban los grandes sepulcros y templos de la antigüedad.

[36]

Textos: A: fol. 263 v. / B E H I: fol. 18 r.

SONETO XXXVI

Suena el açote, corredor Apolo,
sobre el carro que a Géminis alinda,
que falta para ver a mi Lucinda
de tu carrera un paralelo solo.

Dafnes te espera en el opuesto polo,
que puede ser que su dureza rinda,
y a mí la imagen más hermosa y linda
que han visto Panteón y Mauseolo.

Si quieres ver, para que no te admires,
la razón que me esfuerça a que la quiera,
mira su rostro, aunque es grande osadía.

Mas, ¡ay, sol embidioso!, no la mires,
que no llegando al indio, que te espera,
harás eterno desta ausencia el día.

---

5 Daphnes A B.
8 Pantheón A B.
12 no le mires E H I.

37 Fecha: 1599??

Según Américo Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404, nota], debe de ser de 1599-1600, antes de que Micaela de Luján correspondiera al poeta, como se desprende de los tercetos. Sin embargo, no se cita a Lucinda; sólo se habla de «mi desdén».

La invocación a los elementos de la naturaleza (vientos, fuentes, selvas, montes, ríos) para que intercedan ante la amada desdeñosa, es tópica. Otras apelaciones a los elementos naturales en los núms. 124, 138, 154, 183 y 206.

1 Fradejas [*LVV*] ha relacionado este verso con los famosos sáficos de Esteban Manuel de Villegas:

> Dulce vecino de la verde selva,
> huésped eterno del abril florido,
> vital aliento de la madre Venus,
> céfiro blando.

2 *llevastes*: en la lengua culta del XVII alternan constantemente las dos formas de la segunda persona del singular del indefinido: *llevastes* y *llevaste*.

4 *hicistes:* también alternan las formas *hicistes* e *hicisteis* con valor de segunda persona del plural (vid. soneto 58).

Que las lágrimas del amante envenenan el agua es tópico que se repite más abajo (vs. 7-8).

8 Muerte clásica de los tiranos era el envenenamiento. De ahí la comparación con el mar, que recibe la ponzoña de las lágrimas del amante.

14 Alusión al mito de Dafne, convertida en laurel al huir del enamorado Apolo. De esta planta, símbolo de la excelencia poética, se coronó el dios y espera también coronarse el poeta. Contrastan estas ínfulas juveniles con el tratamiento prosaico y humorístico del mismo mito en las *Rimas de Burguillos*: *Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos* y *A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne* [Lope: *Op*, 1340 y 1349].

[37]

TEXTOS: A: fol. 264 r. / B: fol. 19 r. ; La signatura del cuadernillo (B_3) está equivocada. La correcta es C_3 como en las ediciones E H I. El reclamo que aparece al pie de este soneto (*A Pe-*) nos remite al Soneto XXXVIII que por error de ajuste no está en su sitio. / E H: fol. 19 r. El reclamo que aparece al pie (*A dos*) intenta subsanar el desajuste de B, pero también está errado. / I: fol. 19 r.; el reclamo (*Al*) corrige el error de sus fuentes, pero no reconstruye el orden primigenio.

SONETO XXXVII

Zéfiro blando, que mis quexas tristes
tantas vezes llevastes; claras fuentes,
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponçoña hizistes;

selvas, que mis querellas esparzistes;
ásperos montes, a mi mal presentes;
ríos, que de mis ojos siempre ausentes,
veneno al mar, como a tirano distes;

pues la aspereza de rigor tan fiero
no me permite voz articulada,
dezid a mi desdén que por él muero.

Que si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero,
della veréis mi frente coronada.

---

4 liquor A B.

38 Fecha: anterior a 1593

Se encuentra en el *Cartapacio Penagos*. Debe de ser anterior a 1593 y probablemente alude a un incidente con algún lisonjero servidor de la casa de Alba.

Pedro Liñán de Riaza, ingenio toledano, era muy amigo de Lope y compañero suyo en la corte de Alba de Tormes. No se conoce con exactitud la fecha de su nacimiento, pero debe de ser coetáneo o poco mayor que el Fénix. Entre 1573 y 1579 fue estudiante en Salamanca. Cervantes lo elogió en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* (ya terminada a finales de 1583), junto a los jóvenes poetas de la época: Lope, Vargas Manrique, Pedro de Padilla, López Maldonado, Juan Bautista Vivar... Fue romancista famoso y como tal se aludió a él en el proceso por libelos que sufrió Lope de Vega [vid. Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 41 y 162]. En éstos y otros poemas (sobre todo las epístolas que cruza con Lope) adopta el nombre pastoril de Riselo. Después de servir al marqués de Camarasa y al duque de Maqueda, murió en Madrid el 25 de julio de 1607 [vid. Entrambasaguas: *EsLV*, III, 411-460]. Hoy podemos leer sus versos en la edición de Julián F. Randolph [Liñán: *P*]. Lope lo elogió en varias ocasiones. En la *Jerusalén* dice de él:

Aquí formó Liñán la soberana
música en ciertos números, poesía
qual nunca assí cantó cítara humana,
y al cielo trasladó su melodía. [Lope: *Jc*, 373]

En las notas añade: «Pedro Liñán de Riaza, milagroso y único».

El *Cartapacio Penagos*, que copia el soneto de Lope, nos ha conservado también, en el fol. 11 r., la respuesta de Liñán, escrita con los mismos consonantes:

Señor Lope de Vega, a bos estima
por tesoro del alma mi nobleça.
Vuestra, sabré deçir, es su riqueça
y en bos contempla su ynmortal estima.

Un lisonjero bil me desanima,
dejemos el rigor de mi pobreça,
séquese el coraçón o la corteça,
oprímame fortuna o no me oprima.

Yo soy ymitaçión de un virtüoso
qual bos, de quien la fama da y reçibe.
Una berdad çertísima y no ynpropia.

Y, si adulare, el çielo poderoso
los omenajes de mi fe derribe
con risa agena y con bergüença propia.

También puede leerse en las *Poesías* de Liñán [*P*, 75].

12 En más de una ocasión hemos subrayado la inocencia o el cinismo de esta afirmación de Lope, que tanto aduló a lo largo de su vida [vid. Pedraza: *CLgQ*].

[38]

TEXTOS: A: fol. 264 r. y v. / B: ocupa el fol. 27 v., pero le corresponde el 19 v., tal y como indica el reclamo del fol. 19 r. (*A Pe-*). / E H I: fol. 27 v. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fols. 10 v. y 11 r.

ERRORES: A: 4 este muy lexos. // B: *epígrafe:* A Pedro Liñán. Soneto XXXXVI.// E: *epígrafe:* A Pedro Liñán. Soneto 54; *sigue el error de* B *en la compaginación, pero corrige la numeración de los poemas.* // H: *epígrafe:* Soneto 54; *por las misma razones que* E./ 5 desamina, *por errata que rompe la rima.* // I: *epígrafe:* Soneto 54. A Pedro Liñán; *corrige el desajuste entre el rótulo y el reclamo de la página precedente.*

A Pedro Liñán

SONETO XXXVIII

Liñán, el pecho noble sólo estima
bienes que el alma tiene por nobleza;
que, como vos dezís, torpe riqueza
está muy lexos de comprar su estima.

¿A cuál covarde ingenio desanima
segura, honesta y liberal pobreza;
ni cuál, por ver pintada la corteza,
quiere que otro señor su cuello oprima?

No ha menester fortuna el virtüoso;
la virtud no se da ni se recibe,
ni en naufragio se pierde, ni es impropia.

¡Mal aya quien adula al poderoso,
aunque fortuna humilde le derribe,
que la virtud es premio de sí propia!

Epígrafe: Soneto 47. Del mismo en loor de Liñán M_1.

14 pues la virtud M_1.

39 Fecha: posterior a 1592; quizá de 1595-1596

Montesinos [*EsLV*, 241, nota 78] señala que este soneto se «escribiría a los treinta años, es decir, en 1592», si tomamos al pie de la letra lo dicho en el segundo cuarteto. Pero lo que afirma el autor es que, desde que trasponía los olmos hecho un «villano agricultor», han pasado treinta años. Debemos suponer que para ejercer, aunque sea metafóricamente, las labores agrícolas habría de tener, cuando menos, cinco o seis años de edad. Parece que los versos aluden al reencuentro con los árboles de su infancia madrileña. Por tanto, el soneto debe de ser posterior a 1592. Es posible que lo escribiera al volver a Madrid tras el destierro en 1595-1596.

2 *trasponer*: trasplantar un árbol nuevo.

4 El yo poético tenía la inocencia de la infancia, todavía sin noción de la moral.

5 Para el nacimiento de Lope se barajan dos fechas. La que dio Pérez de Montalbán en la *Fama póstuma* [en Lope: *Os*, XX, 28]: 25 de noviembre de 1562, y la propuesta por McCready [*Lbdb*]: 2 de diciembre del mismo año. Ambas caen bajo el signo de Sagitario, que sigue al de Escorpio. Habían pasado treinta cumpleaños desde que trasplantó los olmos.

12 Recuérdese el conocido refrán: «No hay que pedir peras al olmo». En cambio, sí es propio que los hombres maduren y sean fructíferos, cosa que, según confiesa, no le ha ocurrido al poeta.

[39]

TEXTOS: A: fol. 264 v. / B: ocupa el fol. 28 r., pero le corresponde el 20 r., tal y como indica la foliación y la signatura del cuadernillo (C_4)./ E H I: fol. 28 r.

ERRORES: E I: *epígrafe:* Soneto 55; *siguen el error de* B *y corrigen la numeración.* // H: *epígrafe:* Snneto 55.

SONETO XXXIX

Cuando por este margen solitario,
villano agricultor, os trasponía,
verdes olmos, apenas yo sabía
qué fuesse honesto bien ni mal contrario.

Treinta vezes el sol al Sagitario,
saliendo de la casa húmida y fría
del Escorpión, tocó, desde aquel día,
curso inmortal de su camino vario.

Crecistes y crecí; vuestra belleza
fue mi edad verde, como ya a mis años
espejo vuestra rígida corteza.

Los dos sin fruto vemos sus engaños;
mas ¡ay, que no era en vos naturaleza!
Perdí mi tiempo, lloraré mis daños.

---

6 húmeda E H I.

9 velleza H.

40 Este soneto es una palinodia en la línea del soneto 1 del *Canzoniere* de Petrarca, visto a través de Garcilaso, de quien toma la imagen de los pasos vitales que lo llevan por un camino errado. Es un anticipo de lo que serán las *Rimas sacras*, con cuyos sonetos I, II y IV guarda estrechas semejanzas.

1 Recuerda los *passi sparsi* del soneto 161 de Petrarca, además de los del soneto 1 de Garcilaso.

2 *hibleo*: «abundante, ameno, oloroso y florido. Es una voz usada de los poetas, tomada del monte Hybla de Sicilia, que era muy fértil por sus jardines, plantas, miel y flores» [*Dicc. aut.*, s. v. *hybleo*].

pensiles: colgantes, como los lujosos jardines de Babilonia. A fuerza de repetirse indiscriminadamente, *pensil* pasó a significar sencillamente *jardín* en el lenguaje poético.

5 Recuerdo de Petrarca: «regnano i sensi, et la ragion è morta» [*C*, nº 211].

6 Probablemente alude al mito según el cual Aquiles, para librarse de la obligación de ir a la guerra de Troya, se disfrazó de mujer, tema aludido por Ovidio (*Metamorfosis*, XII, 162, y *Ars amatoria*, I, 689) y Calderón, que lo desarrolla en *El monstruo de los jardines*. Lope quiere decir que afeminó su virtud para no hacer frente a sus responsabilidades.

10 Este verso recuerda el celebérrimo final del soneto gongorino [*Oc*, nº 228], de 1582: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

14 Este pensamiento, habitual en los estoicos, es muy querido de Quevedo, que lo desarrolla muchas veces, tanto en prosa como en verso. Sirvan de ejemplo estas líneas de *La cuna y la sepultura*: «A la par empiezas a nacer y a morir, y no es en tu mano detener las horas» [Quevedo: *Oc*, I, 1194].

[40]

Textos: A: fol. 265 r. / B E H I: fol. 20 v.

Errores: E: 12 tristes.

SONETO XL

Mis passos engañados hasta agora
por jardines hibleos y pensiles,
por pensamientos y esperanças viles,
infancia noche, juventud aurora,

razón esclava, voluntad señora,
vistiendo mi virtud como a otro Aquiles,
me han traído, callados y sutiles,
adonde el alma sus engaños llora.

¡O passos ciegos de mi edad perdida,
que en polvo, en humo, en sombra se convierte,
entrada triste y mísera salida!

El primero que di (¡qué triste suerte!),
esse me descontaron de la vida,
y le puso en sus límites la muerte.

41 Fecha: 1599??

Montesinos [*EsLV*, 243] dice que es uno de los sonetos que «se hurtan a la clasificación cronológica». Pero si en efecto alude a Lucinda, como parece, debe de ser de la primera época, cuando todavía la actriz estaba algo desdeñosa. Jörder [*FSLV*, 62] afirma que es de 1599-1600 y remite a Montesinos.

Es un rendido ofrecimiento de Lope, pobre y poeta, en las aras de la amada desdeñosa.

1 El precedente del vocativo inicial puede ser el soneto de Figueroa «Hermosos ojos donde amor se anida...» [Figueroa: *P*, nº LI]. Una variación sobre el mismo motivo, en el soneto 105 de estas *Rimas*.

Los *ojos* son sinécdoque tópica de la dama. Véanse también los sonetos 59 y 105 de las *Rimas*. Sobre este verso inicial Lope creó algunas variantes: «Luz de mis ojos, yo juré que había...», en *Rimas sacras* (soneto XXIX) [Lope: *Op*, 330], que toma su primer hemistiquio del canto XIV de*La hermosura de Angélica*: «Luz de mis ojos, no creáis por esto...» [Lope: *HA*, fol. 143 r.]. El mismo motivo lo desarrolló en el soneto de *La firmeza en la desdicha*: «Hermosa ingrata, yo juré que había...» [Lope: *ONAc*, V, 642].

2 *empleo*: ocupación amorosa. El uso de *empleo* en esta acepción se generalizó hasta el extremo de que pasó a significar *dama, amada*.

4 El complejo de ser pobre frente a sus competidores amorosos es constante en Lope desde la juventud a la vejez. Recuérdese, a título de ejemplo, el primerizo romance «Sale la estrella de Venus...»:

> Desesperado camina,
> que siendo en linaje noble,
> le deja su dama ingrata
> porque se suena que es pobre. [Lope: *LVe*, nº 2, vs. 13-16]

y, en el otro extremo de la vida, los versos de Burguillos:

> Señora, aunque soy pobre, no venía
> a pediros limosna... [Lope: *Op*, 1361]

5 Vuelve a aludir a la fábula del villano que ofrece el agua como expresión de su respeto y amor (vid. nº iii, v. 26).

6 El mito de Orfeo, que con sus versos pudo calmar las furias infernales, sirve para ponderar el valor del arte, tema que Lope volvió a tratar en la «cuestión de honor devido a la poesía» (nº xvii).

8 *aquella noche*: el infierno, el mundo de los muertos.

11 *Anaxarte*: vid. son. 14, v. 8.

[41]

Textos: A: fol. 265 r. y v. / B E H I: fol. 21 r.

SONETO XLI

Hermosos ojos, yo juré que avía
de hazer en vos de mi rudeza empleo,
en tanto que faltava a mi desseo
el oro puro que el Oriente cría.

Rústica mano desta fuente fría
ofrece el agua; mas mirad que a Orfeo
versos le dieron singular trofeo
de aquella noche que no ha visto el día.

Y pues por la crueldad que en toda parte
usáis conmigo, vuestro cuerpo tierno
puede temer la pena de Anaxarte,

no despreciéis el don, que al lago Averno
irá por vos mi amor, venciendo al arte.
Mas tal yelo aun no teme el fuego eterno.

42 Fecha: 1599??

Cree A. Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404] que se refiere a Lucinda, aunque no la cita, y es anterior a la concesión de sus favores amorosos, hacia 1599-1600.

El soneto desarrolla, en un monólogo dirigido a la amada, el tópico del placer masoquista que se obtiene del tormento amoroso y la paradoja a que llega el alma del amante, que huye y se siente atraído por la dolorosa experiencia. Todo ello sirve para ponderar la indiferencia de la dama. La música de Juan de Araniés para este soneto, impresa en el *Libro segundo de tonos y villancicos* (Roma, 1624), ha sido reproducida por Querol [*CmLV*, II, 5-6].

1 El mismo arranque aparece en un soneto incluido en *Arminda celosa:* «Dulce desdén, a qué remota parte...» [Lope: *ONAc*, I, 709]. En el soneto 37 ya vimos la misma expresión: «dezid a mi desdén que por él muero».

11 Ese *si* tiene valor causal: *ya que, puesto que*.

[42]

Textos: A: fol. 265 v. / B: ocupa el fol. 29 v., pero le corresponde el 21v.; está enfrentado al fol. 22 r./ E H I: fol. 29 v. / V_8 (*Cancionero musical de Lope de Vega*): pág. 14.

Errores: E: *en la parte superior aparece el número de folio* (29), *aunque, por tratarse de página par, no le corresponde. /epígrafe:* Soneto 58; *sigue el error de* B, *pero corrigen la numeración de los poemas.* / E: 2 agradezeo. // H I: *epígrafe:* Soneto 58, *por la misma razones que* E.

SONETO XLII

Dulce desdén, si el daño que me hazes,
de la suerte que sabes te agradezco,
¿qué haré si un bien de tu rigor merezco,
pues sólo con el mal me satisfazes?

No son mis esperanças pertinazes,
por quien los males de tu bien padezco,
sino la gloria de saber que ofrezco
alma y amor de tu rigor capazes.

Dame algún bien, aunque con él me prives
de padecer por ti, pues por ti muero,
si a cuenta dél mis lagrimas recives.

Mas ¿cómo me darás el bien que espero,
si en darme males tan escaso vives,
que apenas tengo cuantos males quiero?

---

1 Dulçe A. / Dulze H. / danno V_8.

11 recibes E H I.

13 escasa V_8.

43 Este soneto, quizá dedicado a Lucinda, es uno de los que con mayor fortuna recrea algunos de los tópicos más habituales en el petrarquismo. Convierte a la dama en el centro de un sistema heliocéntrico en el que el mismo sol se reduce a satélite de sus ojos, que le dan luz y calor. En el soneto 53 se explica con mayor precisión la imagen del sol como espejo de la dama [vid. Romojaro: *SsRL*, 58]. Ambos pudieron inspirarse en el soneto de Herrera [*Pcoc*, 607] «Luzes en quien su luz el sol renueva...».

Es poema de despedida vespertina, complemento de la situación descrita en el nº 26.

1 Obsérvese el políptoton.

4 Similar al texto de *Peribáñez* (vs. 2500-2501) citado en la nota al soneto 26, v. 14.

5 Se creía que el águila podía mirar fijamente los rayos del sol sin cegar. El amante se parece a estas águilas imaginarias en que también mira cara a cara el resplandor de la amada. Lope repite este tópico varias veces en las *Rimas*: nº 49, vs. 9-10; nº 91, v. 11; nº 111, vs. 9-14; nº 193, v. 4, y nº 207, vs. 77-80 [vid. Plinio: *Hn*, lib. X, cap. 3, y Textor: *O*, I, 180]. Petrarca alude a esta misma creencia en el soneto 19: «Son animali al mondo de sí altera / vista che 'ncontra 'l sol pur si difende...»

La salamandra es otro animal emblemático del petrarquismo. Covarrubias [*Tlc*, s. v.] anota: «dizen della ser tan fría que passando por las asquas las mata como si fuese puro yelo». Se pensaba que podía vivir en medio del fuego [Plinio: *Hn*, lib. X, cap. 67, y Textor: *O*, II, 5], característica que también se atribuye metafóricamente al alma que alienta en medio de las llamas del amor.

En Petrarca [*C*, nº 207, vs. 40-41] leemos: «Di mia morte mi pasco et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra». Y en Quevedo: «En sustentarme entre los fuegos rojos / [...] soy salamandra...» [*Po*, nº 379] y «Fui salamandra en sustentarme ciego / en las llamas del sol...» [*Po*, nº 369].

6 Dédalo es aquí metáfora de la pasión amorosa, que anima también al poeta a elevarse hasta el sol de la amada.

La lectura adoptada por Gerardo Diego y Blecua no altera el significado sustancialmente [vid. Romojaro: *SsRL*].

8 Sabido es que Ícaro cayó precipitado al mar al derretirse con el calor del sol la cera de sus alas. El poeta muere también en el mar de sus lágrimas; pero, al contrario que el mito, esto le ocurre cuando al anochecer desaparece el sol real y el metafórico la amada.

12-13 La sintaxis de estos versos resulta algo confusa, pero el sentido es claro: «Si el día amaneció cuando le visteis, el dejarle de ver, sería noche...» El *por quien*, atraído por la anáfora con el verso anterior, crea un ligero anacoluto.

[43]

TEXTOS: A: fols. 265 v. y 266 r./ B: ocupa el fol. 30 r., pero le corresponde el 22 r., tal y como señala la foliación./ E H I: fol. 30 r.

ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto XXVII. // E: *carece de número de folio, debido al error señalado en el texto precedente. / epígrafe:* Soneto 59; *sigue el error de* B, *pero corrige la numeración.* // H: *el número de folio* (29) *está equivocado por seguir el error señalado en* E. / *epígrafe:* Soneto 59. // I: *epígrafe:* Soneto 59.

SONETO XLIII

Al sol que os mira, por miraros, miro,
que pienso que la luz de vos tomando
en sus rayos la vuestra estoy mirando,
y luego de dos soles me retiro.

Águila soy, a salamandra aspiro;
este Dédalo, amor, me está animando;
pero anocheze y, como estoy llorando,
en el mar de mis lágrimas espiro.

Y como donde estoy sin vos, no es día,
pienso, cuando anocheze, que vos fuistes
por quien perdió los rayos que tenía;

por quien, si amaneció cuando le vistes,
dexándole de ver, noche sería
en el ocaso de mis ojos tristes.

---

6 *Todas las ediciones prescinden de las comas con que hemos rodeado la palabra* amor. *Los modernos editores* (N *y* P) *consideran que* amor *es aposición de* Dédalo. *Así, Blecua* (P) *escribe* Amor *con mayúscula. Es interpretación plausible, pero más rebuscada que la lectura que propongo.*

44 Fecha: 1599??

Montesinos [*EsLV*, 243] opina que es de la primera época de los amores de Lucinda (¿1599-1600?); pero, como él mismo señala en nota, la primera edición sustituye a la célebre amada por una ignota Silvia. El poeta quiso ofrendar este soneto, escrito para otra ocasión —quizá una comedia como sugiere Blecua [en Lope: *Op*, 49]—, a su nuevo y exclusivo amor de 1602, pero no lo corrigió con la diligencia debida y se imprimió según la primera versión, lo que viene a contradecir el contenido del texto.

La disculpa de que los amores precedentes son mera preparación para el último y definitivo es tópica en algunos petrarquistas (Petrarca, Garcilaso o Herrera no reconocen más que una única amada). Montesinos [en Lope: *Pl*, I, 125] cita como ejemplo el poema de Boscán «Si antes de yo requeriros...». En las *Rimas sacras* (son. XXXI) Lope retoma el asunto:

> Yo me muero de amor —que no sabía,
> aunque diestro en amar cosas del suelo—;
> que no pensaba yo que amor del cielo
> con tal rigor las almas encendía. [Lope: *Op*, 331]

3 Covarrubias [*Tlc*, s. v. *espada*] comenta: «llamamos espadas blancas las azeradas con que nos defendemos y ofendemos, a diferencia de las de esgrima [espadas negras], que son sólo de hierro, sin lustre, sin corte y con botón en la punta».

12 Hay otra alusión a una Silvia en el soneto 171. Si fuera cierta la hipótesis de Blecua, quizá los dos sonetos pertenecieran a la misma comedia (vid. nota al 171).

[44]

TEXTOS: A: fol. 266 r. y v. / B E H I: fol. 22 v.

SONETO XLIV

Que otras vezes amé negar no puedo,
pero entonces amor tomó conmigo
la espada negra, como diestro amigo,
señalando los golpes en el miedo.

Mas esta vez que batallando quedo,
blanca la espada y cierto el enemigo,
no os espantéis que llore su castigo,
pues al passado amor amando excedo.

Cuando con armas falsas esgremía,
de las heridas truxe en el vestido
(sin tocarme en el pecho) las señales;

mas en el alma ya, Lucinda mía,
donde mortales en dolor han sido
y en el remedio heridas inmortales.

---

10 traxe I.

12 Pero agora en el alma, Silvia mía A. *Blecua en su edición señala que «quizás esta versión proceda de alguna comedia».*

45 Fecha: 1592-1595

Por la alusión al Tormes en el verso 6, parece de la época de Alba, como señaló Montesinos [*EsLV*, 241]; pero hay que rectificar la fecha: 1592-1595. El yo poético está enamorado de una dama toledana. Por eso rechaza la ayuda del Tormes (vs. 9-12). ¿Es un soneto de encargo? ¿Se trata de un amor toledano desconocido? ¿O de la misteriosa Celia? Quizá tenga alguna relación con los sonetos 30 y 31.

Lope tiene como inmediata fuente de inspiración el *Soneto XI* de Garcilaso: «Hermosas ninfas que en el río metidas...», mil veces recreado por los petrarquistas españoles. También hay un recuerdo del *Soneto IX* del mismo Garcilaso: «Señora mía, si de vos ausente / en esta vida turo y no me muero...», que años después parodiaría en las *Rimas de Burguillos* [Lope: *Op*, 1422]. García Berrio [*Pdtt*, 192-193] ha comentado la función y desdoblamiento del confidente en este texto.

4 Es tópico ponderativo de la intensidad del dolor del poeta. En Quevedo [*Po*, nº 378]:

> Tú, rey de ríos, Tajo generoso, [...]
> junto con su hermosura representes
> mi llanto con que creces y estás rico...

[45]

TEXTOS: A: fol. 266 v./ B E H I: fol. 23 r.

SONETO XLV

Tened piedad de mí, que muero ausente,
hermosas Ninfas deste blando río;
que bien os lo merece el llanto mío,
con que suelo aumentar vuestra corriente.

Saca la coronada y blanca frente,
Tormes famoso, a ver mi desvarío;
assí jamás te mengüe el seco estío,
y esta montaña tu cristal aumente.

Mas ¿qué importa que el llanto mío recibas,
si no vas a morir al Tajo, adonde
mis penas pueda ver la causa dellas?

Tus Ninfas en tus ondas fugitivas
y tu cabeça coronada esconde:
que basta que me escuchen las estrellas.

46 Es la primera de las numerosas definiciones del amor, a base de contrarios, que se hallan en las *Rimas*. Como se señala en la *Introducción* (3.2.), Lope parte de una larguísima tradición que se remonta a los clásicos latinos a través de Petrarca. Nuestro autor se especializa en este tipo de poemas, que unas veces toman la forma abstracta del mero análisis y otras, como ésta, la del apóstrofe al amor.

6 Ya conocemos las funestas consecuencias de la facultad del rey Midas para convertir en oro cuanto tocaba (vid. soneto 21).

7 *ensalmador:* el que cura con ensalmos. El ensalmo es «cierto modo de curar con oraciones; unas veces solas, otras aplicando juntamente otros remedios» [Covarrubias: *Tlc*, s. v. *ensalmo*]. El amor es el único remedio para las heridas que él mismo causa.

8 La luna es ejemplo de la variabilidad, como el amor y la fortuna.

9 Hay que sobrentender: «si no [es que] eres».

10 Saturno, el dios más antiguo de la mitología romana, fue identificado con el griego Cronos (el Tiempo). Es a éste al que se atribuye la característica a que alude Lope: devorar a sus hijos (los días) para no ser destronado por ellos. Finalmente, Zeus logró escapar a este destino y acabó con el reinado de su padre. El amor devora, como el viejo Saturno, a sus hijos, los amantes.

12 La residencia es «la cuenta que da de sí el governador, corregidor o administrador ante juez nombrado para ello» [Covarrubias: *Tlc*]. Era una suerte de balance y auditoría después de haber ejercido el cargo durante un periodo de tiempo.

14 Alude a los doce trabajos de Alcides (Hércules), entre los que se cuenta el dominar varios animales salvajes: el león de Nemea, la corza de Cerinea, el jabalí de Erimantea, el toro de Creta, los caballos de Diomedes... Desde antiguo esta fábula fue moralizada y se convirtió en símbolo del hombre que domina sus pasiones, aunque sea, como en el caso del poeta, con su muerte.

[46]

Textos: A: fols. 266 v. y 267 r./ B: ocupa el fol. 31 v., pero le corresponde el 23 v. / E H I: fol. 30 r.; siguen el error de B e invierten el orden de los poemas 46 y 47.

Errores: E H I: *epígrafe:* Soneto 63; *siguen el error de* B, *pero corrigen la numeración e invierten el orden de los poemas 46 y 47. // En* F *tiene como epígrafe* Soneto LXIII, *pero ocupa el lugar que corresponde al 47. // En* G J L N *también es el soneto 63.*

SONETO XLVI

Padre de los humanos, amor ciego,
de quien nació la vida de dos vidas,
y por quien tantas fueron consumidas,
destierro de la paz y del sossiego.

Amor, que a un tiempo eres troyano y griego,
breve plazer, tesoro del rey Midas,
divino ensalmador de tus heridas,
luna que, porque crece, mengua luego,

¿por qué te llaman padre, si no eres
como Saturno, que sus hijos come?
Que, en efeto, aborreces lo que quieres.

Amor, pues no ay quien residencia tome
a la poca verdad de tus plazeres,
mi muerte será Alcides que te dome.

---

6 placer A.

13 placeres A.

47 Este soneto no tiene elementos que permitan datarlo, aunque podemos imaginar que está dedicado a Lucinda. Habla de los contradictorios sentimientos de la amada, que trata con rigor a su enamorado, para después llorar al verlo lastimado.

4 El cocodrilo fue animal predilecto de los jeroglíficos y emblemas morales. Covarrubias [*Tlc*, s. v.] recoge varios de ellos. Entre los rasgos que se le atribuían y que dieron ocasión a aplicar su ejemplo a cuestiones amorosas, se señalan éstos: «Sigue al hombre que huye dél, y huye del que le sigue; tiene un fingido llanto con que engaña a los passageros, que piensan ser persona humana, afligida o puesta en necesidad, y cuando vee que llegan cerca dél, los acomete y mata en la tierra». Lope se acordó muchas veces de este tópico. Lo explica y comenta en la *Arcadia* [Lope: *A* , 157].

11-14 Los últimos versos subrayan las reacciones contradictorias de la amada, por medio de antítesis, quiasmos y el retruécano final.

[47]

TEXTOS: A: fol. 267 r. y v. / B: ocupa el fol. 32 r., pero le corresponde el 24 r., tal y como indica la foliación. / E H I: fol. 31 v.; siguen el error de B e invierten el orden de los poemas 46 y 47.

ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto XXLVI // E: *epígrafe:* Soneto 62; *sigue el error de* B, *modifica la numeración e invierte el orden de los poemas 46 y 47.* / 9 obligv. // H I: *epígrafe:* Soneto 62, *por las mismas razones que* E. // *En* F *tiene como epígrafe* Soneto LXII, *pero ocupa el lugar del 46.* //*En* G J L N *es también el soneto 62.*

SONETO XLVII

En las riberas del egipcio Nilo,
cuando los hombres desde lexos huele,
imitando sus quexas, llorar suele
con triste voz el falso cocodrilo.

Y tú que imitas su engañoso estilo,
quieres que con tu llanto me desvele,
pues cuando veo que mi mal te duele,
por ti llorando el coraçón distilo.

Voy a tus manos porque al fin me obliga
la vista de tus lágrimas traidoras,
blandas llamando, agradeciendo ingratas.

¡O, fiera en condición y en llanto amiga!,
si me quieres matar, ¿por qué me lloras?
y si me has de llorar, ¿por qué me matas?

48 Es un nuevo soneto del tormento amoroso. Contrapone a todos los seres de la naturaleza, que alcanzan el descanso, con el yo poético, que siempre sufre la inquietud del amor. Se trata de un tópico para el que Lope pudo encontrar mil modelos. Uno de ellos es el poema 22 del *Canzoniere* de Petrarca:

A qualunque animale alberga in terra,
se non se alquanti ch'ànno in odio il sole,
tempo da travagliare è quanto è 'l giorno;
ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,
qual torna a casa et qual s'anida in selva
per aver posa almeno infin a l'alba.

Et io, da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra,
svegliando gli animali in ogni selva,
non ò mai triegua di sospir' col sole;
poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle,
vo lagrimando, et disïando il giorno.

También coincide temáticamente con el nº 50 del *Canzoniere* y con Ausias March: «Lo jorn ha por de perdre sa claror...». El mismo motivo en el canto XIX de *La hermosura de Angélica*: «Descansa el pobre segador cansado... » [Lope: *HA*, fols. 207 v.-208 r.].

3 *el lucero vespertino*: el planeta Venus.

12 Argos, el monstruo al que Juno encargó la vigilancia de Ío, amada de Júpiter, es símbolo del insomnio. Tenía cien ojos y siempre mantenía una parte de ellos en vela; pero Mercurio lo durmió con su vara o caduceo y le cortó la cabeza. No le ocurre lo mismo al atormentado yo poético.

[48]

Textos: A: fol. 267 v. / B E H I: fol. 24 v.
Errores: H: 11 falftos.

SONETO XLVIII

El pastor que en el monte anduvo al yelo,
al pie del mismo derribando un pino,
en saliendo el luzero vespertino,
enciende lumbre y duerme sin rezelo.

Dexan las aves con la noche el buelo,
el campo el buey, la senda el peregrino,
la hoz el trigo, la guadaña el lino:
que al fin descansa cuanto cubre el cielo.

Yo solo, aunque la noche con su manto
esparza sueño y cuanto vive aduerma,
tengo mis ojos de descanso faltos.

Argos los buelve la ocasión y el llanto,
sin vara de Mercurio que los duerma:
que los ojos del alma están muy altos.

49 Fecha: 1591?-anterior a 1595

Cree Montesinos [*EsLV*, 241] que este soneto «no es verosímilmente posterior a 1596». Pensamos que debió de escribirse bastante antes de 1595. Está dedicado a don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba, al que dirigió también otros varios poemas de estas *Rimas* (núms. 201, 206) y al que se atribuye un soneto panegírico publicado al frente de la *Arcadia: Anfriso a Lope de Vega* («Belardo, que a mi tierra hayáis venido...»). Parece que las relaciones entre el noble y el poeta se fueron deteriorando [vid. Moreiro: *PvLV*]. Quizá sea de la época en que Lope pretendía un empleo cerca del duque, hacia 1591. Obsérvese que sólo alude a las glorias de los antepasados y a las futuras de don Antonio, que, para justificar esas esperanzas, debía de ser muy joven en la época en que se escribió el poema.

1 El *nuevo Alcides* es don Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), el tercer duque de Alba, famoso general y político que sirvió a las órdenes de Felipe II. Lope le dedica en estas mismas *Rimas* un epitafio (nº 232) y dos en la *Arcadia* [Lope: *A*, 184 y 246].

3 *pirámides*: esta voz tuvo género ambiguo en tiempos pasados. Lope usa con mayor frecuencia el masculino («No los pirámides bellos»); pero no faltan ejemplos de lo contrario («¿qué jaspe de pirámide menfítica?») [vid. Fernández Gómez: *VcLV*].

6 Es el tópico de la vid o la hiedra que se apoya en el olmo para crecer. Recuérdese la *Égloga primera* de Garcilaso:

> ...dé lugar a la hiedra que se planta
> debajo de tu sombra, y se levanta
> poco a poco, arrimada a tus loores... (vs. 38-40)

9-10 Vid. nota al soneto 43, v. 5.

11 El ave fénix es símbolo de la inmortalidad, pues, como es sabido, se decía que al llegar a la vejez renacía de sus propias cenizas.

La construcción de la oración de relativo con un verbo en primera o segunda persona es habitual en la lengua. Gili Gaya [*Csse*] se sirve precisamente de un texto de Lope para ejemplificar este uso:

> Tú fuiste la que dijiste
> en el balcón la otra tarde...

14 Lope expresa en estos versos su deseo constante, que no llegó a ver satisfecho, de convertirse en un poeta épico bajo el amparo de un magnate.

[49]

Textos: A: fol.267 v. y 268 r. / B E H I: fol. 25 r.
Errores: B: *en el folio se lee por error* 15, *pero en realidad se trata del fol. 25.*

Al duque de Alva

SONETO XLIX

Divino sucessor del nuevo Alcides,
que puso en Francia, Italia, África y Flandes,
pirámides más altos, y tan grandes,
que fueran gloria de cristianos Cides;

puesto que agora (como tiernas vides)
de tus passados en los troncos andes,
cuando essos braços tan heroicos mandes,
verá la fama que sus passos mides.

Tú, que de aquellas águilas deciendes
que miraron del sol la excelsa llama,
serás el fenis que oy su fuego enciendes;

y entonces yo, donde tu amor me llama,
iré seguro, que mi bien pretendes,
y a sombra de tus hechos tendré fama.

---

4 christianos A B E H I.

50 Fecha: 1599 ??

A. Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404, nota] opina que es anterior al momento en que Lucinda correspondió a los amores del poeta. Jörder [*FSLV*, 62] lo fecha en 1599-1600. Obsérvese, no obstante, que no cita a Lucinda.

El tema, tópico, son los distintos efectos del amor en el amante apasionado y la amada desdeñosa. Es la vieja paradoja, conceptualmente desarrollada por Lope, de que una misma causa dé lugar a dos efectos contrarios. Dámaso Alonso [*Scel*, 402-403] ha estudiado la correlación antitética que estructura el poema.

5 *Argüir* tiene aquí el valor de su segunda acepción: «deducir».

7 Contra lo que es habitual, Lope ha acumulado dos arcaísmos (*agro* y *enllena*) en este verso. En ambos casos el *Dicc. aut.* señala que son voces «de poco uso».

[50]

Textos: A: fol. 268 r. y v. / B: ocupa el fol. 17 v., pero le corresponde el 25 v. / E H I: fol. 17 v.

Errores: B: *epígrafe:* Soneto II; *esta errata indujo posiblemente a la confusión al compaginar el pliego.* // E: *epígrafe:* Soneto 35; *introduce este error al continuar la numeración equivocada de* A *y* B *en el poema 33.* // H I: *epígrafe:* Soneto 34; *corrigen el error de* E, *pero siguen la defectuosa compaginación de* B *y modifican la numeración de los poemas*.

SONETO L

Deste mi grande amor, y el poco tuyo,
no tengo culpa yo, tengo la pena;
que a tu naturaleza, en todo agena,
juntarse dos contrarios atribuyo.

Este mi amor y tu desdén arguyo
de aquel humor que de una misma vena
de dulce y agro fruto el ramo enllena,
siendo una tierra, un agua, un tronco el suyo.

Veo la cera, y veo el barro, al fuego,
ésta ablandarse, aquel endurezerse,
que uno se rinde, y otro se resiste;

y con igual efeto miro luego,
siendo una causa amor para encenderse,
que si me enternecí, te endureciste.

---

6 umor I.

12 efecto A.

51 Fecha: anterior a 1593; 1589-1590?

Se encuentra en el *Cartapacio Penagos*, por lo que es necesariamente anterior a 1593. Señala Montesinos [*EsLV*, 238] que este soneto pudo escribirse en Valencia, y debió de ser fruto de la asociación de la imagen de Sagunto y del recuerdo de Elena Osorio; no obstante, vid. nota al soneto 29 e *Introducción*, 4.6.

Este poema, que es anterior a las relaciones de Lope con Arguijo, recuerda por el asunto y la rima *-anto* a otro del poeta sevillano titulado *Profecía de Casandra:* «Cuando en horror medroso y ciego llanto...» [Arguijo: *Op*, nº XLVII]. También guarda semejanzas puntuales —repite incluso algunos sintagmas— y de tono con el que lleva por título *A Dido oyendo a Eneas* [Arguijo: *Op*, nº XXXII].

3 El odio de Juno a los troyanos es uno de los motivos recurrentes de las grandes epopeyas grecolatinas y, en particular, de la *Eneida* virgiliana:

> litora, multum ille et terris iactatus et alto
> vi superum, sævæ memorem Iunonis ob iram.
> [*Eneida*, I, 3-4]

4 La sicología femenina y su temosidad, bien conocidas por Lope, quedan bien retratadas en este magnífico endecasílabo.

6 El amarillo ha tenido tradicionalmente muy mala prensa. Covarrubias [*Tlc*, s. v.] comenta: «Entre las colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados». De ahí la sinestesia de Lope.

7 *Xanto*: uno de los ríos de Troya. Arguijo [*Op*, nº XLVII] repite el mismo concepto: «hace crecer con frigia sangre al Janto».

[51]

TEXTOS: A: fol. 268 v. / B: ocupa el fol. 18 r., pero le corresponde el 26 r., tal y como parece indicar la foliación, que en el ejemplar que manejamos está borrosa . / E H I: fol. 18 r. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol.9 r y v. / M_7(Ms. 2.856 de la Bilioteca Nacional): fol. 101 v.

ERRORES: B: *La signatura del cuadernillo* (D_2) *está errada; la correcta es* C_2 *como en* E H I. // E: *epígrafe:* Soneto 36; *introduce este error al continuar la numeración equivocada de* A *y* B *en el poema 33.* // H I: *epígrafe:* Soneto 35; *corrigen el error de* E, *pero siguen la defectuosa compaginación de* B *y modifican la numeración de los poemas*.

SONETO LI

Árdese Troya, y sube el humo escuro
al enemigo cielo, y entretanto,
alegre, Juno mira el fuego y llanto:
vengança de muger, castigo duro.

El vulgo, aun en los templos mal seguro,
huye, cubierto de amarillo espanto;
corre cuaxada sangre el turbio Xanto,
y viene a tierra el levantado muro.

Epígrafe: Soneto 40. Del mismo M_1. / Otro a lo mismo M_7.

2 al sordo cielo su enemigo tanto M_1 M_7.

3 míralo Juno, alegre de su llanto M_1 M_7.

4 harmado el pecho de su temple duro M_1 M_7 (M_7: armado).

5 huye medroso el pueblo mal seguro M_1 M_7.

6 todo cubierto de un elado espanto M_1./ todo cubierto de amarillo espanto M_7.

7 corre cuajada sangre el turbio Janto M_1 M_7 (M_7: cuaxada, Xanto).

12 Elena, cuyo rapto por el príncipe Paris provocó la guerra de Troya. Obsérvese que en la versión definitiva el poeta ha hecho desaparecer el nombre de su antigua amada.

14 *el griego vencedor*: Menelao, esposo de Elena.

Crece el incendio propio el fuego estraño,
las empinadas máquinas cayendo,
de que se ven rüinas y pedaços.

Y la dura ocasión de tanto daño,
mientras vencido Paris muere ardiendo,
del griego vencedor duerme en los braços.

---

9 creçe el furor y el alarido estraño M_1./ crece el incendio y alarido estraño M_7.

10 caen los templos con airado estruendo M_1 M_7.

11 y quedan las ruinas y pedaços M_1. / vense quedar ruinas y pedazos M_7.

12 y Elena, sorda causa de su daño M_1. / y Elena, ingrata causa de su llanto M_7.

13 mientras Paris, bençido, muere ardiendo M_1. / mientra el vencido Paris muere ardiendo M_7.

52 Fecha: 1589-1590?

Está claramente emparejado con el 51 («Árdese Troya y sube el humo escuro...») y debió de crearse en circunstancias parecidas y en la misma fecha. Aparece en *El ganso de oro*, compuesta entre 1588 y 1595, ya que, como recuerdan Morley y Bruerton [*CcLV*, 75], es «una comedia de Belardo y Belisa».

14 «Solemos dezir, para sinificar que en algún lugar huvo edificios suntuosos o de gran prosperidad en los señores dellos, y al presente están arruynados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza: Aquí fue Troya» [Covarrubias: *Tlc*, s. v. *Troia*]. Lope vuelve a recordar la expresión en el soneto 123.

[52]

Textos: A: fols. 268 v. y 269 r. / B E H I: fol. 26 v. / TM_2 (*El ganso de oro*): fol. 98 r.

SONETO LII

Entre aquestas colunas abrasadas,
frías cenizas de la ardiente llama
de la ciudad famosa que se llama
exemplo de sobervias acabadas;

entrestas, otro tiempo levantadas
y ya de fieras deleitosa cama;
entre aquestas rüinas, que la fama
por memoria dexó medio abrasadas;

entrestas ya de púrpura vestidas
y agora sólo de silvestres yedras,
despojos de la muerte rigurosa,

busco memorias de mi bien perdidas
y hallo sola una boz que entrestas piedras
responde: «Aquí fue Troya la famosa».

---

1 colunas derribadas TM_2.
5 entre estas E H I TM_2.
6 de tierras deleitosa cama TM_2.
9 entre estas E H I. / y entre estas TM_2.
13 voz que entre estas A E H I. / hallo sola una boz que entre estas piedras TM_2.

53 Este soneto está emparentado por su tema e inspiración con el nº 43 (vid.).

2 Arguijo repite la exclamación final en su soneto X (*A Narciso*): «Vuelve a verse en la fuente ¡caso extraño!»

6 *la mitad del año*: el solsticio de verano, el día más largo y luminoso del año.

8 El poeta juega con los conceptos: el sol reflejaba la luz de los ojos; por eso al levantar la vista hacia el astro, vio el reflejo de los ojos y en ellos una luz tan intensa como la del sol.

12-14 El resplandor de los ojos de la amada altera por completo el orden universal, como en aquella ocasión en que Faetón, hijo de Apolo, precipitó el carro del sol sobre la tierra. Ahora el nuevo Faetón es el sol, que lanza sobre la tierra la luz de los ojos de Lucinda (convertida metafóricamente en el dios solar: Febo); el poeta es etíope abrasado por sus rayos, y los elementos naturales han alterado su ser: el norte, sombrío, se ha trasformado en incendio, y el ocaso, en la plenitud del día.

[53]

TEXTOS: A: fol. 269 r. y v. / B E H I: fol. 27 r.
ERRORES: E: 13 tú Eolo (*le siguen todos los textos de su familia, excepto* H *e* I, *que corrigen de acuerdo con la rima y con el texto de* A B). // I: 5 al sol os.

SONETO LIII

Estando ausente de tus ojos bellos,
sus rayos me abrasaron. ¡Caso estraño!
Y no fue sueño, ni parezca engaño,
que me abrasaron, aunque lexos dellos.

Al sol los levantastes, y él, con ellos,
venció la luz de la mitad del año.
Yo quise ver lo que era por mi daño,
y por mirar al sol, vi al sol en ellos.

Fue espejo el sol, del cual, reververando
en mí tus ojos, con ardor tan nuevo,
pudieron abrasar el alma mía.

Fue infierno el mundo, y fuego el aire blando,
el sol Faetón, yo etíope, tú Febo,
el norte incendio, y el ocaso día.

54 Fecha: anterior a 1594?

Contra lo que se viene afirmando, este soneto no parece dedicado a don Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna, sino a su padre, don Juan Téllez (1554-1594). La alusión al abuelo santo del verso 10, si se entiende literalmente, nos lleva a pensar en don Juan, ya que su abuelo natural y homónimo fue apodado *el Santo* (1494-1554). El soneto, en ese caso, sería anterior a 1594, año en que heredó el ducado don Pedro [cf. Morby, en Lope: *A*, 55]. Esta fecha pudiera verse reforzada por lo que se apunta en la nota a los vs. 1-2. Para otras alusiones en Lope vid. Entrambasaguas [*EsLV*, II, 424 y 485]. De don Juan Téllez Girón, aficionado a la poesía, se conserva una breve oda en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605).

También se refieren a la familia Girón los sonetos 114 y 176 de las *Rimas* (vid.).

1-2 Estos versos recuerdan el arranque del célebre soneto de Lupercio Leonardo de Argensola «Llevó tras sí los pámpanos otubre...», que Lope elogió en repetidas ocasiones. Sabemos que el poema de Argensola es anterior al 2 de marzo de 1594, fecha en que Tárrega lo recitó en la Academia de los Nocturnos de Valencia [vid. Blecua, en L. L. de Argensola: *R*, nº 53]. Lope, impresionado por su brioso comienzo, lo imitaría poco después.

13 Nuestro poeta en la *Arcadia* dedicó un soneto fúnebre *Al sepulcro de don Gonzalo Girón*, en el que juega también con el significado del apellido familiar de los duques de Osuna:

Aquí yace el maestre de Santiago,
que a España de un jirón dejó vestida
de gloria y honra que inmortal se llama.
[Lope: *A*, 183]

El mismo equívoco se halla en el escudo de la familia («Este girón para el suelo sacó de su capa el cielo»), que Lope estampó en el fol. 312 v. de su *Arcadia* [vid. Lope: *A*, 153].

El origen del apellido se remonta al conde Rodrigo, yerno de Alfonso VI, que en la batalla de la Sagra vistió las ropas reales para atraer la atención del enemigo, y las sacó hechas jirones.

En realidad, los jirones del escudo del duque (figuras triangulares en la parte inferior del blasón) son tres.

[54]

TEXTOS: A: fol. 269 v. / B: ocupa el fol. 19 v., pero le corresponde el 27 v. / E H I: fol. 19 v.
ERRORES: E H I: *epígrafe:* Soneto 38; *siguen la defectuosa compaginación de* B *y modifican la numeración de los poemas*.

Al duque de Osuna y conde de Ureña

SONETO LIV

El Tiempo, a quien resiste el tiempo en vano,
llevó tras sí los griegos valerosos,
los Augustos, los Césares famosos,
después de los reliquias del troyano.

Llevóse con el griego y el romano
la gloria de los godos belicosos,
y aquellos españoles generosos,
origen claro del valor cristiano.

Apolo y Marte, ociosos en la tierra,
ívanse al cielo, y vuestro agüelo santo,
por tenerlos, asióles de la ropa.

Dexáronle, por irse en paz y en guerra,
los dos girones que oy os honran tanto,
que dellos se vistió de gloria Europa.

---

1 El tiempo a quien resiste el tiempo en vano B E H I.
8 christiano A B E H I.
10 abuelo E H I.
11 asiólos I.

55 He aquí un soneto galante y conceptuoso al estilo de los que años después se imprimirían en las *Rimas de Burguillos* (vid. *Introducción,* 5.1.). Gracián [*Oc*, 358] lo copió y lo elogió en el *Discurso XXVI* de su *Agudeza y arte de ingenio*.

5-6 Lope nos ofrece una versión conceptuosa y escéptica del tópico del amor constante más allá de la muerte.

[55]

TEXTOS: A: fols. 269 v. y 270 r. / B: ocupa el fol.20 r., pero le corresponde el 28 r., tal y como indica la foliación. / E H I: fol. 20 r. / V_9(*Agudeza y arte de ingenio*): pág. 176.

ERRORES: E H I: *epígrafe*: Soneto 39; *siguen la defectuosa compaginación de* B *y modifican la numeración de los poemas*.

A una dama que le echó un puñado de tierra

SONETO LV

Como a muerto, me echáis tierra en la cara;
yo lo devo de estar, y no lo siento;
que a un muerto en vuestro esquivo pensamiento,
menos sentido que éste le bastara.

Vivo os juré que muerto os confessara
la misma fe; cumplí mi juramento;
pues ya después del triste enterramiento,
ni cessa la afición, ni el amor para.

No sé si os pueda dar piadoso nombre,
¡o manos que enterráis al muerto amigo!,
después que le mató vuestra hermosura.

Que es de ladrón fiel, ya muerto el hombre,
no de piedad, mas miedo del castigo,
darle en su propia casa sepultura.

---

3 que un muerto V_9.
12 ladrón sutil V_9.
13 de miedo del castigo V_9.

56 Fecha: 1597-1602?

Se incluye en *Los palacios de Galiana*, que Morley y Bruerton [*CcLV*, 232] datan entre 1597-1602; pero la única razón que aportan para esta última fecha es la aparición del soneto de las *Rimas* en una versión casi idéntica (excepto el verso 13, que cambia por exigencias dramáticas) a la del poemario.

Es un soneto de estructura manierista: los 12 primeros versos acumulan ejemplos de castigos míticos que sirven para resaltar el tormento terrible del yo poético.

1 Alude a las hijas de Danao, que mataron en la noche de bodas a sus primos, los hijos de Egipto, con los que se habían casado a la fuerza. Según la mitología, eran cincuenta. Lope las reduce a cuarenta y nueve, bien por razones métricas o porque exentó del número de las condenadas a sacar agua del lago de los infiernos a Hipermestra, la única que perdonó la vida a su esposo, Linceo.

3 *Tántalo:* vid. soneto 34. v. 4.

6 *Ixión*: personaje mitológico condenado a girar constantemente atado a una rueda por pretender o haberse vanagloriado de haber obtenido los favores de Juno, deshonrando a Júpiter, que lo había acogido en el Olimpo.

7 *Sísifo*: condenado a subir una piedra hasta la cima de un monte, de donde cae de nuevo al abismo, con lo que se renueva el castigo (vid. nº 28, v. 8).

9 *aviso*: «algunas veces se toma por cuidado y discreción en el modo de obrar» [*Dicc. aut.*]. Hay un evidente oxímoron en *loco aviso*.

11 *Caucaso* es grave, no esdrújula. Lo mismo, en *La pérdida honrosa o los caballeros de San Juan*:

> Después los famosos citas
> desde los montes caucasos... [Lope: *OAc*, XII, 50]

Sin embargo, en nuestras *Rimas* encontramos la acentuación hoy habitual: «...cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio...» (nº 102, v. 5), y «...por quien atado al Cáucaso inhumano...» (nº 204, v. 8).

14 *quien lo vio lo diga*: ésta es una de las apelaciones a la experiencia personal, características del estilo de Lope.

[56]

TEXTOS: A: fol. 270 r. y v. / B E H I: fol. 28 v. / T_{23} (*Los palacios de Galiana*): fol. 237 v. (por errata se imprimió 230 en el recto, pero el lugar es el que corresponde al 237).

ERRORES: E: 3 que tanto lo del agua (*le siguen* F G J...; *corrigen* H I).// I: 6 Ixón. // T_{23}: 1 los cuarenta y nueve (*se trata de las Danaides y por tanto es femenino*). / 5 que los ojos mueve.

SONETO 56

Que eternamente las cuarenta y nueve
pretendan agotar el lago Averno;
que Tántalo del agua y árbol tierno
nunca el cristal ni las mançanas prueve;

que sufra el curso que los exes mueve
de su rueda Ixión, por tiempo eterno;
que Sísifo, llorando en el infierno,
el duro canto por el monte lleve;

que pague Prometeo el loco aviso
de ser ladrón de la divina llama
en el Caucaso, que sus braços liga;

terribles penas son, mas de improviso
ver otro amante en braços de su dama,
si son mayores, quien lo vio lo diga.

---

4 christal A B.

6 Igión T_{23}.

11 sus miembros T_{23}.

13 ver su amante en los braços de otra dama T_{23} (*el cambio viene exigido por la situación dramática*).

57 Fecha: 1600-1602?

Es una diatriba contra el matrimonio. Puede no contener ninguna alusión autobiográfica; pero también es posible que se refiera a su situación entre Juana de Guardo y Lucinda. Si así fuera, el soneto sería de 1600-1602. El mismo tema, en los sonetos 5 y 11.

El motivo es tópico. En 1599 Hernando de Soto lo recogió en sus *Emblemas moralizadas*. Bajo un doble rótulo en latín y español (*Violentum matrimonium* / *El matrimonio forçado*) dibuja las dos serpientes enlazadas e imprime estas abominables redondillas:

> Assidas y enemistadas
> mal por fuerça se han de hallar,
> y más aviendo de estar
> mientras viven enlazadas.
> Que por ser tan a contento
> la carga que otros sustentan,
> dos culebras representan
> el matrimonio violento. [Soto: *Em*, fol. 51 r.]

1 El nombre poético de Silvio lo utiliza Lope en el soneto de la *Arcadia* «Silvio a una blanca corderilla suya...», de claro contenido autobiográfico.

[57]

Textos: A: fol. 270 v. / B E H I: fol. 29 r.
Errores: H: 12 broços.

SONETO LVII

Silvio en el monte vio con laço estrecho
un nudo de dos áspides asidas,
que, assí enlazadas, a furor movidas,
se mordían las bocas, cuello y pecho.

«Assí (dixo el pastor), que están, sospecho,
en el casado yugo aborrecidas
dos enlazadas diferentes vidas,
rotas las pazes, el amor deshecho.»

Por dividir los intrincados lazos,
hasta la muerte de descanso agenos,
alçó el cayado, y prosiguió diziendo:

«Siendo enemigos, ¿para qué en los braços?
¿Para qué os regaláis y os dais venenos?
Dulce morir, por no vivir muriendo.»

---

1 lazo H I.
8 rotas las pazes y el amor deshecho A.
11 prosiguía H I.

58 Este soneto, de aire dramático como tantos otros de las *Rimas*, gira en torno a las dudas, temores y deseos del amante. Es una versión más de la sicomaquia, tan habitual en el petrarquismo y en Ausias March. El amante lucha consigo mismo para mantener la resolución de apartarse de la amada.

1 Procede de Petrarca [*C*, nº 274]: «Datemi pace, o duri miei pensieri...», verso también imitado por Tasso [*Rep*, I, 4]: «Fuggite, egre mie cure, aspri martiri....» y por Quevedo [*Po*, nº 20]: «Dejadme un rato, bárbaros contentos...»

11 Este primer terceto es una de las más depuradas manifestaciones de neoplatonismo en las *Rimas*.

12 Es tópico comparar a la mujer con una ciudadela sitiada y también lo contrario (recuérdese el romance de Abenámar). Lope, que conocía bien la sicología femenina, mantiene que nadie puede conquistar a una mujer si ella no ha decidido en su fuero interno dejarse conquistar.

14 El amante pierde la seguridad que reflejaba el terceto anterior al percatarse de que la memoria y la constancia de la amada son débiles, y los pensamientos del poeta son arteros y lo acechan a cada momento para atormentarlo.

[58]

TEXTOS: A: fols. 270 v. y 271 r. / B: ocupa el fol. 21 v., pero le corresponde el 29 v. / E H I: fol. 21 v.
ERRORES: E H I: *epígrafe:* Soneto 42; *siguen la defectuosa compaginación de* B *y modifican la numeración de los poemas* .

SONETO LVIII

Dexadme un rato, pensamientos tristes,
que no me he de rendir a vuestra fuerça.
Si es gran contrario amor, amor me esfuerça;
penad y amad, pues que la causa fuistes.

No permitáis, si de mi amor nacistes,
que la costumbre, que a bolver me fuerça,
de mi firme propósito me tuerça,
pues en los desengaños me pusistes.

No queráis más que amar; amar es gloria;
no la manchéis con apetitos viles:
vencedme, y venceréis mayor vitoria.

Si en Troya no ay traidor, ¿qué importa Aquiles?
Mas, ¡ay!, que es muger flaca la memoria,
y vosotros, covardes y sutiles.

59 Fecha: 1599-1600??

Cree Montesinos [*EsLV*, 243] que es uno de esos sonetos dedicados a Lucinda que «se hurtan a la clasificación cronológica». Jörder [*FSLV*, 62] opina que debe de ser de 1599-1600. Parece más un soneto galante que apasionado. No se dice que los ojos sean azules, como los de Lucinda; las azules son las ojeras.

Es un soneto conceptuoso en torno a imágenes tópicas: los ojos como astros que brillan en el cielo o como joyas engastadas sobre un material azul. Paoli [*RLV*, 108-109] subrayó el sabor secentista del poema, modelo de delicada ingeniosidad conceptista.

4 Obsérvese el conceptuoso zeugma: «cercáis de azul la luz (o sea, los ojos) que envía luz al sol»; y la aliteración de [θ] y [l].

7 El alma siente envidia de las ojeras, el zafiro (porque son azules) que nace entre el rosa de la tez y el cristal del globo ocular.

11 A los ojos sólo les faltaba estar rodeados de azul para identificarse formalmente con las estrellas .

[59]

TEXTOS: A: fol. 271 r. y v. / B: ocupa el fol.22 r., pero le corresponde el 30 r., tal y como indica la foliación. / E H I: fol. 22 r. / M_{17} (Ms. 4.117 de la Bibl. Nacional): fol. 37 v.

ERRORES: E H I: *epígrafe:* Soneto 43; *siguen la defectuosa compaginación de* B *y modifican la numeración de los poemas*.

A las ojeras de una dama

SONETO LIX

Ojos, por quien llamé dichoso al día
en que nací, para morir por veros,
que por salir de noche a ser luzeros
cercáis de azul la luz que al sol la embía;

hermosos ojos, que del alma mía
un inmortal engaste pienso hazeros
de embidia del safir que, por quereros,
entre cristal y rosa el cielo cría;

agora sí que vuestras luzes bellas
son de mi noche celestial consuelo,
pues en azul engaste vengo a vellas.

Agora sí que sois la luz del suelo,
agora sí que sois, ojos, estrellas
que estáis en campo azul, color de cielo.

Epígrafe: falta en M_{17}.
4 dexáis de azul la luz que el cielo envía M_{17}.
5 Ojos divinos, que de el M_{17}.
7 saphir A B. /de el safir M_{17}.
8 christal A B.
12 de el suelo M_{17}.
13 ojos y estrellas M_{17}.

60 Fecha: 1599-1602?

Jörder [*FSLV*, 64] lo data en 1599-1602, aunque no da razón para esta fecha. Sólo señala que se encuentra en *Lucinda perseguida*, que Morley y Bruerton [*CcLV*, 48] atribuyen a esos años. Pero el texto de la comedia es muy diferente y algo más bello y eufónico que el del impreso, por lo que cabe la posibilidad de que en esta ocasión el soneto teatral sea posterior al lírico.

Es una réplica a las definiciones negativas de la mujer, que cultivó el propio Lope (vid. núms. 132, 27 y 191). Véase este otro soneto atribuido a nuestro autor y conservado en el Ms. 3.791 de la Biblioteca Nacional (fol. 22 v.):

Quien dice que en mugeres ay firmeça
dirá que en los infiernos ay consuelo,
que sembrado de estrellas está el suelo
y que en el ayre ay plantas y asphereça;

y quien dice que en ellas no ay flaqueça
dirá que no ay planetas en el çielo,
agua en el mar, ni en tierra fu[e]go y ielo
ni en el quarto elemento ligereça.

Esto dirá quien bien dixiere dellas
y plega al çielo santo y soberano
que elementos, planetas, simplaçeres,

infierno, fuego, mar, nieve y estrellas
le abrasen y consuman al tyrano
que diçe que ay firmeça en las mugeres.

El soneto de las *Rimas* recoge el mismo tema, aunque visto desde la perspectiva contraria, pero no la estructura correlativa (queda un resto inconsciente en el plurimembre verso 12) ni la relación de imposibles. Es literatura antimisógina que va refutando uno a uno los tópicos acumulados por la tradición contra la mujer.

1 La fórmula «Quien dice que...» tiene larga tradición en la lírica española. Lope pudo tener presente el soneto atribuido al duque de Sessa en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, fol. 21 r.: «Quien diçe que pobreça no es vileça...», que coincide en fórmula y rima [Morán de la Estrella: *C*, nº 124]; aunque era tambien muy célebre el motivo «Quien dice que la ausencia causa olvido...» de Boscán, glosado en mil ocasiones [cf. Morán de la Estrella: *C*, nº 40, 139 (de Juan de Almeida), 285, 486 y 746; Medrano: *R*, 159...].

4 Es tópico que las damas bellas han de ser crueles, necias o desafortunadas.

[60]

Textos: A: fol. 271 v. / B E H I: fol. 30 v. / T_{17} (*Lucinda perseguida*, 1621): fol. 168 v.

SONETO LX

Quien dize que en mugeres no ay firmeza,
no os puede aver, señora, conocido;
ni menos el que dize que han nacido
de un parto la crueldad y la belleza.

2-4: no os conoce, bellíssima señora,
ni menos el que juntas teme y llora
que están la ingratitud y la belleza T_{17}.

7 El ser femenino (y pecaminoso, por tanto) de la dama está avergonzado al verse contradicho y negado por sus inusuales virtudes.

9 Este *si* tiene valor adversativo: *aunque, a pesar de que*...

11 Ha deshecho la contradicción.

12 *pario*: «adj. que se aplica al mármol muy blanco y fino, porque el mejor se halló en la isla de Paros» [*Dicc. aut.*].

Un alma noble, una real pureza
de un cuerpo de cristal hizieron nido;
el mismo ser está con vos corrido,
y admirada de sí naturaleza.

Firme sois, y muger, si son contrarios;
oy vuestro pecho con vitoria quede,
de que es sujeto que los ha deshecho.

Bronze, jaspe, metal, mármoles parios,
consume el tiempo; vuestro amor no puede:
que es alma de diamante en vuestro pecho.

5-8 No fue de la común naturaleza
la condición gallarda que atesora
esse cuerpo gentil que adorna y dora
un alma noble, una real grandeza T_{17}.

6 christal A B.

10 oy con victoria vuestro pecho quede T_{17}.

11 sugeto E H I.

61 He aquí el soneto más célebre entre los que Lope escribió sobre la ausencia. Sus raíces y sus derivados son tantos y tan diversos que no pueden reducirse a breve nota. Glaser [*Ehp*, 97-130] señaló la ascendencia petrarquesca [*C*, nº 209] y camoniana [*Rac*, núms. 81 y 68], así como la fortuna del verso inicial de Lope en la lírica española y portuguesa del barroco. Recoge citas y referencias directas de Gregorio San Martín y de la *Epístola a un amigo* (anónimo portugués del siglo XVIII). Subraya también que muy pronto el celebrado oxímoron se aplicó a los misterios de la fe. Así, Francisco Manuel de Melo dedicó un soneto castellano *Al misterio de la Acensión de Cristo*, mientras López de Zárate, el príncipe de Esquilache y Vicente Sánchez dedicaban el «Ir y quedarse...» al santísimo sacramento de la eucaristía. Asimismo glosaron esta pieza con carácter sagrado P. F. Archángel de Alarcón, Alonso de Ledesma y Miguel Toledano. María Goyri [*LVR*, 11, nota] apuntó otra referencia de Polo de Medina en que se cita expresamente a Lope:

Cuando de Murcia partí [...]
¡Oh qué bien aquí viniera
lo de quedar y partirse,
versos de Lope de Vega!

En el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* [*C*, nº 421] se recoge una variante más de este motivo: «Quien diçe que me parto está engañado...», en el que se funden reminiscencias de los sonetos 60 y 61 de las *Rimas*.

Por su parte, D. Alonso [*Oc*, III, 767-768] anotó la imitación de Marino en su soneto «Gire, e restarsi, e nel restar partire...». Quevedo [*Po*, nº 367] lo imitó en el soneto «Osar, temer, amar y aborrecerse...», y Villamediana [*OR*, nº 34] en otro que empieza «Determinarse y luego arrepentirse...». Profeti [*MaLQ*] ha comentado y editado un conjunto de quince sonetos de distintos autores y en diversas lenguas en torno al tema de este poema lopesco.

El propio Lope retomó este concepto con fortuna en *El caballero de Olmedo* (vs. 2175-2177 y 2220-2223), en la *Arcadia* [Lope: *A*, 140-144] y en *La Circe*: «...que como temen que volverse puedan / algunos que se van también se quedan» [Lope: *Op*, 1020].

Sobre la estructura y estilo del soneto de las *Rimas* se trata en nuestra *Introducción* (3.4.). Una interpretación cerradamente freudiana del mismo puede verse en el artículo de Collins [*La*].

4 Alusión a la fábula de Ulises, que se ató al mástil de su navío para poder oír a las sirenas sin correr peligro. El amante ausente se siente atraído, pero no puede acudir junto a la amada.

[61]

Textos: A; fol. 272 r. / B E H I: fol. 31 r. / M_2(*Poética silva*) : fol. 194 r. y v. / M_3(Ms. 3.890 de la Biblioteca Nacional): fol. 58 v. / M_{17} (Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional): fol. 34 r. / M_{19} (*Obras poéticas*): fol. 151 v.

Errores: I: 2 patir.

SONETO LXI

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma agena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

Epígrafe: De Lope de Vega, antiguo M_{19}.

1 Ir y quedarsse, y sin quedar partirsse M_2. / Ir y quedar, y con quedar partirse $M_3 M_{19}$.

2 partir el alma $M_2 M_{17}$. /dejar el alma y hir M_{19}.

3 dulçe A. / de la sirena M_2 $M_3 M_{17}$. / vos de la sirena M_{19}.

4 y no poder de el árbol M_2. / y no poder del mástil M_{17}.

5 Verso recordado y contradicho por Quevedo [*Po*, nº 371]: «Tras arder siempre nunca consumirse...».

11 Estamos ante el impulso satánico del amante, dispuesto siempre a confundir lo terreno (el amor) con lo divino. Es el mismo sentimiento que inspira las palabras de Calisto en *La Celestina:* «Melibeo soy...».

13 Lope se vale a veces de expresiones que marcan la distancia entre la opinión común («es lo que llaman») y la íntima y personal.

14 A los textos que imitan este soneto, ya señalados al principio de estas notas, puede añadirse una parodia destinada a definir el juego, conservada en el Ms. 3.985 de la Biblioteca Nacional (fol. 153 v.), que quizá haya permanecido inédita hasta hoy:

Jugar contino sin saber alçarse
y perder el dinero y el sosiego,
oír el boto, el pesia y el reniego,
y de vicioso y malo no apartarse.

Arder en fuego sin poder quemarse
y de picado estar borracho y ciego,
hacer muy grandes veras lo que es juego
y a perder honrra y vida aventurarse.

Decir mentiras y callar berdades,
belar la noche y maldormir el día,
pagar al garitero censo eterno,

sufrir sobre engaños libertades,
es lo que llaman fina tahurería,
muerte en el alma y en la vida infierno.

arder como la vela y consumirse
haziendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada, sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

---

5 vivir como la bela y consumirse $M_2 M_{17} M_{19}$ (M_2: consumirsse).
6 blanda arena M_3.
8 y siéndolo M_{19}.
9 Quejarse M_{19}.
10 sobre fee M_2. /prestado sobre fee pacencia M_{19}.
11 llamarse M_{19}.
12 crear M_{19}.

62 Fecha: 1587-1588?

Parece aludir a las infidelidades de Elena Osorio («Mi bien es de las Indias combatido; / dezid si el alma consintió en mi daño...»). Si la composición es contemporánea de los hechos aludidos, debe de ser de 1587-1588. Quizá corroboren esta datación temprana ciertas similitudes con el romancero de Azarque, en que se habla a menudo de ausencias («Azarque, ausente de Ocaña...»). El diálogo que se entabla en el soneto guarda también semejanza con el que mantiene Azarque con una medalla en el romance «Ensíllenme el potro rucio...», y con lo que dice en el mismo poema a otro retrato:

Cuando sola te imagines,
mi retrato te consuele,
sin admitir compañía
que me ultraje y te desvele.

[Lope: *LVe*, nº 1, vs. 49-52]

2 El retrato se colgaría de la llave del aposento para recordar a los intrusos el respeto que debían al dueño de la casa. No sería raro que *puerta* tuviera en este texto un doble sentido malicioso u obsceno. Algo parecido debe de ocurrir con *llave*, que aparece frecuentemente, en sentido figurado, como el permiso para acceder a lo más íntimo y reservado [vid. Fernández Gómez: *VcLV*]. Compárese el soneto de Quevedo [*Po*, nº 608]:

Que tiene ojo de culo es evidente,
y manojo de llaves, tu sol rojo...

3 Debe de tratarse, como señala Blecua [en Lope: *Op*, 50], de Pedro de Guzmán, el Cojo (1557?-1616), que fue pintor de cámara de Felipe III desde 1601. Parece que trabajó en la corte de Alba de Tormes hacia 1593. Si la datación que proponemos para este soneto es correcta, Lope lo conoció antes en Madrid, en la época de sus amores con la Osorio. De Pedro de Guzmán sólo se conservan unos frescos del palacio de El Pardo. El retrato de Lope a que alude el poema se ha perdido.

4 Es indudable el equívoco malicioso entre el laurel que corona a los poetas, y otros elementos que el autor temía iban a adornar su cabeza.

6 *grave*: pesada, difícil de sufrir.

8 Parece que Lope mezcla diversos aspectos del mito de Midas, el célebre rey que convertía en oro cuanto tocaba. Quizá el verso 8 aluda al episodio de las orejas de burro del mismo rey. Para ocultar su deformidad, usaba un sombrero o tocado; pero un día su barbero las vio y, no pudiendo guardar su secreto, cavó un hoyo y susurró: «El rey Midas tiene orejas de burro». Después lo tapó con tierra, pero en ese lugar cre-

[62]

TEXTOS: A: fol. 272 r. y v. / B: ocupa el fol.23 v., pero le corresponde el 31 v. / E H I: fol. 24 r. ; siguen el error de B e invierten el orden de los poemas 62 y 63 .

ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto LXI. / 8 cənsiente // E: *epígrafe* : Soneto 48; *en realidad ocupa el lugar del soneto 47 (fol. 24 r.) . En fol. 24 v. se repite el número 48.* // H: *epígrafe:* Soneto 47; *siguen la defectuosa compaginación de* B, *modifican la numeración y alteran el orden de los poemas 62 y 63.* // I: *epígrafe:* Soneto 47, *por las mismas razones que* H. / 9 Ay bienes de las Indias combatido. // *En* F: Soneto XLVII, *pero ocupa el lugar del 63.* // *En* G L N *es también el soneto 47.*

SONETO LXII

Retrato mío, mientras vivo ausente,
guardad la puerta, asido de la llave,
que haré a Guzmán que este bosquejo acave
con lo que me pusieren en la frente.

Laurel, dezía la engañada gente,
no le afrentéis con otra rama grave,
porque si Midas el remedio save,
la tierra no lo sufre ni consiente.

---

3 acabe A E H I.
7 sabe A E H I.
8 no los sufre A.

cieron unas cañas que, al moverse con el viento, repetían la frase que se había intentado enterrar. Midas, avergonzado, se quitó la vida.

Si el poema aludiera a este último episodio, querría decir que el remedio para la infamia es la muerte, pero la parte terrena del hombre (el cuerpo, la carne) no consiente semejante solución.

Sin duda estos versos de Lope debían de tener para sus contemporáneos una clave, hoy perdida, que los hacía trasparentes.

Hernando de Soto [*Em*, fols. 56 r.-57 v.] dedicó uno de sus emblemas a esta fábula de Midas con el rótulo «Occultum nihil / Ninguna cosa ay oculta».

9 Entiéndase: combatido por el dinero que procedía de las Indias. La misma idea la repitió Lope en otras versiones de la ruptura con Elena Osorio y, particularmente, en *La Dorotea*. En su primera aparición en la obra don Fernando relata un sueño premonitorio según el cual el mar llegaba hasta Madrid y en una nave «venía un hombre solo, que desde el corredor a la popa arrojaba a una barca barras de plata y tejos de oro». En la barca estaba Dorotea, que a partir de este súbito enriquecimiento ya no quiso saber nada del protagonista [Lope: *D*, acto I, esc. iv].

13 El poeta promete regalar (como los señores a los criados) un vestido al retrato por haberle ayudado a salir del engaño en que lo tenía su dama.

Mi bien es de las Indias combatido;
dezid si el alma consintió en mi daño;
que el alma no la compra mortal precio.

Y pues Guzmán no os acabó el vestido,
yo os le daré por este desengaño,
aunque cualquiera desengaño es necio.

63 Fecha: 1588

Este soneto, dedicado *A la jornada de Inglaterra*, ha de ser, por fuerza, como indica Millé [*Ele*, 103-149], contemporáneo o posterior a los hechos. Por el tono parece escrito en 1588. Lleva razón Vossler [*LVt*, 27] al resaltar que no se alude para nada a la derrota, lo que indicaría que, al menos la primera redacción, se llevó a cabo durante los preparativos o mientras navegaban, antes de pensarse en la retirada y abandono de la empresa. Los homenajes poéticos a la Invencible fueron generales y casi siempre meramente propagandísticos. En 1588 Góngora [*Oc*, nº 385] escribió también una canción *De la armada que fue a Inglaterra*, que coincide en algún punto con el soneto de Lope.

No hay que recordar que Lope se alistó en esta expedición militar, aunque su concreta participación no está clara [cf. Millé: *Ele*, 103-149, y Schewill: *LVy*]. A ello aluden los versos finales, que establecen la conexión entre la jornada bélica y el momento sentimental por que atravesaba el poeta.

2 La estola es la ropa sagrada a modo de «tira o lista hecha de damasco u otro género» [*Dicc. aut.*] que pende del cuello del diácono o sacerdote. Como indica el propio *Dicc. aut.*, «es rubicunda en los mártires».

6 El *cristiano Ulises* es Felipe II, célebre, como el héroe homérico, por su prudencia.

8 La *sirena* enemiga del prudente Ulises es Isabel I de Inglaterra.

10 *alquitrán:* «es una especie de betún de que se hazen fuegos inextinguibles para arrojar a los enemigos» [Covarrubias: *Tlc*]. Se usaba para quemar las naves contrarias.

tiro: «la pieza de artillería que tira la pelota» [Covarrubias: *Tlc*].

[63]

Textos: A: fol. 272 v. / B: ocupa el fol. 24 r., pero le corresponde el 32 r., tal y como indica la foliación. / E H I: fol. 23 v.; siguen el error de B e invierten el orden de los poemas 62 y 63 . -

Errores: E: *epígrafe:* Soneto 47; *en realidad ocupa el lugar del soneto 46 (fol. 23 v.). En fol. 24 v. se repite el número 48.* // H: *epígrafe:* Soneto 46; *siguen la defectuosa compaginación de* B, *modifican la numeración y alteran el orden de los poemas 62 y 63.* // I: *epígrafe:* Soneto 46, *por las mismas razones que* H. / 2 Rajo estola. / 9 abraçad. // *En* F: Soneto XLVI, *pero ocupa el lugar del 62.* // *En* G L N *es también el soneto 46.*

A la jornada de Inglaterra

SONETO LXIII

Famosa armada de estandartes llena,
partidos todos de la roja estola,
árboles de la fe, donde tremola
tanta flámula blanca en cada entena,

selva del mar, a nuestra vista amena,
que del cristiano Ulises la fe sola
te saca de la margen española,
contra la falsedad de una sirena,

id, y abrasad el mundo, que bien llevan
las velas viento, y alquitrán los tiros,
que a mis suspiros y a mi pecho devan.

Segura de los dos podéis partiros,
fiad que os guarden, y fiad que os muevan:
tal es mi fuego, y tales mis suspiros.

---

6 christiano A B E H I.

64 Fecha: en torno a 1582

Se encuentra en el Ms. 3.924, que es de 1582; pero al ocupar los folios finales puede ser de época algo posterior. Es, sin embargo, uno de los sonetos más tempranos y el que se encuentra en más cancioneros manuscritos.

Como se señala en la *Introducción* (3.5.), se trata de un poema semipornográfico que, por eso mismo, tuvo un enorme éxito entre los aficionados y fue imitado por Scipione della Cella («Vive colonne d'alabastro schietto...») y Marino (*Donna che si lava le gambe*) [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 765-766]. El propio Lope recreó algunos de sus motivos en *El caballero de Olmedo*: «Yo vi la más hermosa labradora...» (vs. 503-516), aunque el tono es infinitamente más recatado.

1 Las *piedras plateadas* son metáfora del calzado, probablemente unos chapines, o base de corcho, con unas chinelas, zapatillas sin talón, argentadas.

2 Las columnas gentiles son las piernas de la dama, cubiertas por las medias.

[64]

TEXTOS: A: fol. 273 r. / B E H I: fol. 32 v. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 13 r. / M_2 (*Poética silva*): fols. 145 v. -146 r. / M_4 (Ms. 3.924 de la Biblioteca Nacional): fol. 186 r. / M_8 (*Cancionero de Mathias Duque de Estrada*) / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 149 v. / M_{12} (*Poesía espanhola*): fol. 40 v. / M_{17} (Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional): fol. 45 r.
Pertenecen a la misma familia M_4 M_8 y M_{12}, que recogen la versión más temprana. M_{12} pretendía restaurar la versión primitiva y corrige con varias fuentes. Están más próximos a la versión impresa M_2 M_{10} y, sobre todo, M_1, que difiere en poquísimos puntos (excepto ortografía) de las ediciones. M_{17} conserva una versión a medio camino entre M_4 y el impreso.

ERRORES: A: 10 ontros. // M_8: 10 de ninguno os viera. / 12 o fuera otro tan sin. / 13 vestro. //M_{10}: deribara.

SONETO LXIV

Yo vi, sobre dos piedras plateadas,
dos colunas gentiles sustenidas,
de vidro azul cubiertas, y cogidas
en un cendal pagizo y dos lazadas.

Epígrafe: Soneto 58. Del mismo M_1. / 37. Soneto M_2. / A una dama que llevava medias açules y chapines plateados M_4. / De un galán que vido a su dama puestas unas calças azules con ligas sobre unos chapines de plata M_8. / De D. Álvaro de Alarcón. Soneto 298 M_{10}. / Soneto de Lope. Anda empresso, mas está aquí muy emendado M_{12}. / *Falta en* M_{17}.

1 sobre dos basas M_4 M_{17}. / Vi yo M_{10}.

2 sostenidas E H I. / dos columnas de mármol sostenidas M_2. / dos hermosas columnas sostenidas M_4. / dos columnas jentiles sustenidas M_8. / dos colunas de mármol escogidas M_{17}.

3 vidrio A M_2. / de açul color cubiertas y çeñidas M_4. / de bidro açul cubiertas y çeñidas M_8./ de vidrio açul cubiertas y asidas M_{10}. / de verde azul cubiertas y ciñidas M_{12}. / de un velo azul M_{17}.

4 en un cendal de plata M_1 M_2 M_4 M_8 M_{13} M_{17} (M_2 M_{13} M_{17}: sendal; M_4 M_8: çendal). / con un sendal pajiço en dos laçadas M_{10}.

6 Al héroe griego se atribuía, entre otros trabajos, la creación del estrecho de Gibraltar, separando los montes de Abila y Calpe, a los que se llama las columnas de Hércules. El poeta sugiere que habrá otro héroe del amor al que está reservada la empresa de separar las metafóricas columnas de la dama.

9 El texto es maliciosamente ambiguo. El poeta se propone llevar las imaginarias columnas sobre los hombros, por encima de los hombros, para acceder a un nuevo mundo, oculto para todos los demás.

11 Hércules fijó sobre sus míticas columnas el letrero «Non plus ultra» para avisar que allí se acababa la tierra. Carlos V cambió el rótulo y lo trasformó en «Plus ultra», por alusión a los descubrimientos españoles más allá del límite establecido por la antigüedad. El poeta también se propone traspasar osadamente las columnas de la dama.

12 Sansón, el juez de Israel que derribó las columnas del templo de los filisteos donde estaba cautivo y murió bajo ellas junto con sus enemigos, es metáfora del amante apresado en la angustia del deseo.

14 El poeta juega con las palabras: el deseo insatisfecho es la muerte; si lograra saciarlo, darle muerte, conseguiría la vida. Un concepto similar en *Peribáñez* (vs. 2308-2309):

> Por que muera quien me mata [el deseo]
> antes que amanezca el día.

Turbéme, y dixe: «¡O prendas reservadas
al Hércules que os tiene merecidas!,
si como de mi alma sois queridas
os viera de mis braços levantadas,

tanto sobre mis ombros os llevara,
que en otro mundo, que ninguno viera,
fixara del Plus ultra los trofeos.

¡O, fuera yo Sansón, que os derribara,
porque cayendo vuestro templo, diera
vida a mi muerte, y muerte a mis desseos!»

---

5 Bilas y dixe: a prendas resservadas M_2./ Vilas y dixe M_4 M_8 M_{17}. / prendas deseadas M_{10}.

8 lavantadas H (*vacilación en el timbre vocálico; le siguen* F *y* G; *corrigen* I *y* J). *En* H *esta palabra va seguida de un signo de interrogación*. / fuérades de estas manos levantadas M_2. / os viera destos braços sustentadas M_4 M_8. / fuérades de mis braços levantadas M_{12}. /fuésedes destos M_{17}.

10 do ninguno os viera M_4. / donde nadie os viera M_{17}.

11 plus ultra E H I M_{10}. / pusiera del plus ultra M_4 M_8 M_{12}.

65 Fecha: posterior a 1588

Parece una reflexión desapasionada sobre el asunto de Elena Osorio, pero no hay alusiones claras e indudables. Debe de ser posterior a 1588.

El soneto es una versión atemperada, más filosófica que satírica, de los libelos que el poeta escribió contra Elena Osorio:

> Una dama se vende a quien la quiera.
> En almoneda está. ¿Quieren compralla?
> Su padre es quien la vende, que, aunque calla,
> su madre la sirvió de pregonera.
> [Entrambasaguas: *EsLV*, III, 71]

2 Alusión al mito de Venus y Adonis. El joven amado por la diosa murió a manos del celoso Marte, trasformado en jabalí. Lope, menos poderoso que sus rivales, se compara frecuentemente con un Adonis, acosado por un siniestro Marte. Así, en el romance «Ensíllenme el potro rucio...» el protagonista lleva una medalla en la que se ve representada la escena de la muerte de Adonis y dice pensando en su amada:

> no le parezcas a Venus,
> aunque en beldad le pareces,
> en olvidar a su amante
> y no respetalle ausente. [Lope: *LVe*, nº 1, vs. 45-48]

11 Probablemente alude a la leyenda del peso de la paja, según la cual un pecador se salvó porque al pesar sus pecados y sus buenas obras, el ángel de la guarda puso en este último platillo unas pajas en las que cayeron unas lágrimas de arrepentimiento.

12 La misma derivación en *La Circe*: «la fama infame del famoso Atrida» [Lope: *Op*, 914].

[65]

TEXTOS: A: fol. 253 r. y v. / B E H I: fol. 33 r.
ERRORES: *Las ediciones* G J *imprimen este soneto en el fol. 41 r. y, en consecuencia, le superponen este epígrafe:* Soneto 81. *El mismo error se mantiene a lo largo de la mitad del tercer cuadernillo. El desorden en la numeración afecta también a las ediciones* L *y* N, *que siguen a* J. *Así pues, en todas ellas nuestro poema 66 será el* Soneto 82 *de la edición* G J; *el 67, el* Soneto 83; *el 68, el* Soneto 84, *etc. hasta el 80, que ostentará el rótulo de* Soneto 96. *Por tratarse de ediciones secundarias no repetiremos esta advertencia en los textos que siguen. Hay además, como se indicará, un cambio de orden y numeración en los sonetos 94 y 95 que pasan a ser 79 y 78 respectivamente. Este error se deriva de la numeración de* E, *seguida por* F, *en que figuran con los números 95 y 94.*

A una dama que dexava lo que amava por interés de lo que aborrecía

SONETO LXV

Clarinda, Amor se corre, y no consiente
que Adonis llore y que se alegre Marte,
y que a naturaleza vença el arte,
negando el rostro lo que el alma siente.

Quien ama y disimula, o sufre o miente;
con nuevo gusto el alma se reparte;
pero la fe, si en ella tiene parte,
es carácter que dura eternamente.

Ya que es costumbre, y no razón, mudarse,
quien oro ha de medir, lágrimas mida:
que con mayor valor pueden pesarse.

Vengança injusta fama infame pida,
que es dentro arderse y por defuera elarse
bastardo efeto de verdad fingida.

---

9 y no es razón I.

66 Fecha: 1599-1600?

Este soneto, dirigido *A Lupercio Leonardo*, alude clarísimamente al destierro (vs. 5-6) y a un nuevo e intenso amor que lo arrastra a escribir, probablemente el de Lucinda. Quizá el soneto responda a las quejas y censura de los Argensola, cansados de oír la cantinela de Belardo y Lucinda.

No conservamos el texto al que responde este soneto, pero sí otro de la misma cuerda salido de la pluma de Bartolomé Leonardo de Argensola [*R*, nº VI, vs. 58-63]:

Hoy estuvimos yo y el Nuncio juntos,
y tratamos de algunas parlerías,
echando cantollano y contrapuntos.

Mas no se han de contar como poesías,
pues no eres Filis tú, ni yo Belardo,
enfado general de nuestros días.

1 Quizá aluda a la participación del poeta en la expedición a las Azores (1583) o en la Invencible (1588).

5 Alude al destierro en el reino de Valencia, fuera de su Castilla natal.

12 Para la relación entre vida y poesía, vid. *Introducción* (4.1.).

[66]

Textos: A: fol. 273 v. y 264 r. / B E H I: fol. 33 v.
Errores: E: *epígrafe:* Soneto 56.

A Lupercio Leonardo

SONETO LXVI

Passé la mar cuando creyó mi engaño
que en él mi antiguo fuego se templara;
mudé mi natural, porque mudara
naturaleza el uso, y curso el daño.

En otro cielo, en otro reino estraño,
mis trabajos se vieron en mi cara,
hallando, aunque otra tanta edad passara,
incierto el bien y cierto el desengaño.

El mismo amor me abrasa y atormenta,
y de razón y libertad me priva.
¿Por qué os quexáis del alma que le cuenta?

¿Que no escriva dezís, o que no viva?
Hazed vos con mi amor que yo no sienta,
que yo haré con mi pluma que no escriva.

67 No sabemos quién es esta poetisa, pero cabe imaginar que se trate de una dama emparentada con los duques de Medinasidonia, cuyo apellido familiar es Guzmán. Quizá tenga relación con el caballero granadino Álvaro de Guzmán, al que se dedica el soneto 111 de las *Rimas* .

2 Nueva alusión al mito de Dafne, convertida en laurel al huir del enamorado Apolo. El juego conceptista con el nombre de la dama (Laura) y los laureles poéticos procede de Petrarca, que lo empleó a lo largo y ancho de su *Canzoniere*.

8 Doña Laura es parte del laurel (la dama de Apolo) con que se coronan los poetas.

10 *Apolo*: alude al enamorado o marido de doña Laura, que también debía de ser poeta.

[67]

Textos: A: fol. 274 r. y v. / B E H I: fol. 34 r.
Errores: E *epígrafe:* Soneto 57.

A doña Laura de Guzmán

SONETO LXVII

Verdad deve de ser que de la rama
de aquel laurel, cuya dureza admira,
Apolo fabricó la dulce lira,
que fue de su dolor perpetua fama,

pues ya desde el Parnaso, Laura, os llama,
y desde el cielo, enamorado, os mira,
para que le cantéis mientras suspira,
como instrumento y parte de su dama.

Dafnes fue hermosa, pero hermosa y loca,
vos tan discreta para vuestro Apolo,
que al del cielo matáis de embidia y zelos.

Y assí, de oy más ser su laurel os toca,
que pues en todo sois sola, éste sólo
darán por premio al vencedor los cielos.

---

3 dulçe A.
9 Daphnes A B.
14 el vencedor E I.

68 Fecha: 1600-1602?

Montesinos [*EsLV*, 244] incluye este soneto entre los que corresponden a una época tardía y más tranquila de los amores de Lope y Lucinda, que tendría «el carácter de una relación matrimonial». Jörder [*FSLV*, 64] señala las fechas de 1600-1602. El verso 10 parece aludir a una momentánea separación.

Vitiello [*LVRB*, 74] cita como fuente de este soneto el de Petrarca [*C*, nº 90] «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi...»; pero está más próximo el de Herrera [*Pcoc*, 438]: «Cual d'oro era el cabello ensortijado, / i en mil varias lazadas dividido...»

Este asunto de la dama peinándose se convirtió en predilecto de los poetas barrocos. Así en las *Rimas de Burguillos* [Lope: *Op*, 1345]: «Sulca del mar de Amor las rubias ondas...»; en Quevedo [*Po*, nº 449]: «En crespa tempestad del oro undoso...»; en Villamediana [*O*, 112]: «En ondas de los mares no surcados...», etc. El soneto de las *Rimas* representa una etapa anterior a estas conceptuosas reelaboraciones.

Marino se inspiró en este poema para escribir el que empieza «Contro il sole il mio Sole ombra à duo Soli...», pero lo recreó con notable libertad y agudeza [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 769-770].

1 La que se parece a Apolo, por su bellísimo cabello dorado, es Lucinda. El mismo tópico en Herrera [*Pcoc*, 438]: «Tal, de luzientes hebras coronado, / Febo aparece en llamas encendido...»

2 *en cabello*: con el pelo suelto, «sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeza» [Covarrubias: *Tlc*]. Así iban las muchachas; las mujeres casadas se recogían el pelo; para verlas *en cabello* había que acceder a la intimidad.

4 La risa del alba es tópico lexicalizado: «Por su alegría le damos el epicteto de risueña, y dezimos al reír del alba» [Covarrubias: *Tlc*, s. v. *alva*].

polos: «son dos puntos inmovibles en el cielo, en los quales, como en quicios, se buelve todo el cielo» [Covarrubias: *Tlc*].

8 Las cuerdas múltiples del arco del Amor son los cabellos de Lucinda.

13 Los cabellos de la dama como red que enlaza al amante es tópico del petrarquismo muy querido por Herrera [*Pcoc*, 265]: «Destas doradas hebras fue texida / la red en que fui preso y enlazado...». El motivo procede de Petrarca [*C*, nº 181]: «Amor fra l'erbe una leggiadra rete...»; puede verse también en la *Canción IV* de Garcilaso: «De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento...»

[68]

Textos: A: fol. 274 v. / B E H I: fol. 34 v.
Errores: A: 11 xuevo.

SONETO LXVIII

Con nuevos lazos, como el mismo Apolo,
hallé en cabello a mi Lucinda un día,
tan hermosa, que al cielo parecía
en la risa del alva, abriendo el polo.

Vino un aire sutil, y desatólo
con blando golpe por la frente mía,
y dixe a Amor que para qué texía
mil cuerdas juntas para un arco solo.

Por él responde: «Fugitivo mío,
que burlaste mis braços, oy aguardo
de nuevo echar prisión a tu alvedrío».

Yo, triste, que por ella muero y ardo,
la red quise romper; ¡qué desvarío!,
pues más me enredo mientras más me guardo.

---

2 Luzinda A.

9 Por él respondo I. *Trata de dar sentido a un verso que presenta ciertas dificultades de comprensión.* P *(Blecua) propone la corrección* Pero él responde, *que también sigue* V_6 *(Carreño). Creo que el texto de las ediciones* A B E H *tiene sentido y no precisa corrección. Quien responde por el Amor, es decir, en su nombre, es Lucinda.*

13 J *corrige*: la red quiso; *le sigue* L.

69 Fecha: 1ª redacc.: 1599; 2ª redacc.: 1602?

Jörder [*FSLV*, 64] señaló que es de «1602 o poco anterior». Cree que está dedicado a Lucinda, tras utilizarlo en *Argel fingido*, que debe de ser de 1599 [vid. D. Alonso: *Scel*, 391; y Morley y Bruerton: *CcLV*, 78].

El soneto acumula ejemplos clásicos de instrumentos de la desdicha y la tortura, para ponderar el sufrimiento amoroso. La estructura correlativa fue analizada por D. Alonso [*Scel*, 389-393].

2 El cerco de Troya duró, según Homero, diez años.

3 Alude al incendio de Roma por Nerón, asunto al que Lope dedicó la comedia *Roma abrasada*.

4 Se refiere a la conquista de España por los árabes en el año 711.

5 Se trata de un toro de bronce que construyó Perilo para el tirano Falaris como instrumento de tortura. En su interior se metía a la persona que se quería matar o torturar y después se ponía fuego debajo de él. Los gritos del miserable sugerirían los mugidos de la bestia. La primera víctima de tan perverso artefacto fue el propio inventor, al que Lope recuerda también en *El peregrino*: «A Perilo dio nombre y muerte el toro...» [Lope: *Pp*, 372].

Es tema tópico en la literatura moral. Lo usaron en sus emblemas Hernando de Soto [*Em*, fol. 95 r. y v.] y Covarrubias [*Em*, fol. 170].

6 Los caballos de Diomedes estaban habituados a comer carne humana. Hércules los redujo y los amansó dándoles a comer el cadáver de su dueño.

En la comedia, por error de Lope o del cajista, se cambió el nombre de Diomedes por el de Dionisio, pensando sin duda en uno de los dos tiranos de este nombre que dominaron Sicilia en la antigüedad.

[69]

TEXTOS: A: fols. 264 v. y 275 r. / B E H I: fol. 35 r. / T_8 (*Argel fingido y renegado de amor*): fol. 102 r.

ERRORES: H: *epígrafe:* Snoeto 69. / 1 əspadas. / T_8: 4 años.

SONETO LXIX

Si todas las espadas que diez años
sobre Troya desnudas tuvo el griego;
si de Roma abrasada todo el fuego,
si de España perdida tantos daños;

si el toro de metal, si los estraños
cavallos fieros de Diomedes ciego,
si todo el infernal desassosiego,
tan libre de esperanças y de engaños,

sufriesse, ardiesse, hiziesse, atormentasse,
despedaçasse, y siempre me tuviesse,
y al dolor que padezco se igualasse,

no es possible que el alma lo sintiesse,
o que si lo sintiesse y os mirasse,
entrestas penas, gloria no tuviesse.

1-2 Si todas las espadas que en diez años
desnudó, sobre Troya el vando griego T_8.

6-14 cavallos del gran Dionisio griego,
si el arco y flechas que no admiten ruego
y del cobarde Ulises los engaños
me hiriessen, me abrasassen y afligiessen,
me atormentassen juntos y engañassen,
mostrando en mi flaqueza el poder suyo,
tengo por impossible que pudiessen,
si todos contra mí se conjurassen,
mudar mi amor y condenarme al tuyo. T_8.

12 posible I.

70 Fecha: 1599?

Américo Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404, nota] lo incluye entre los poemas anteriores a la entrega de Lucinda y lo fecha en torno a 1599-1600, pero en el texto no se cita el nombre de la amada desdeñosa.

El motivo del llanto abunda en los cancioneros petrarquescos. Vid. en Petrarca [*C*, núms. 17 y 25]: «Piovonmi amare lagrime dal viso...» y «Amor piangeva, et io con lui talvolta...»; en Garcilaso (*Soneto XXXVIII*): «Estoy contino en lágrimas bañado...»; en Herrera: «Regando, enciendo todo; ardiendo, baño / con triste umor prolixo el campo abierto...» [*Pcoc*, 649], «La pluvia qu'en mi faz contino llueve...» [*Pcoc*, 715], «Estos ojos, no hartos de su llanto…» [*Pcoc*; 653], «Si no es llorar, ¿qué pueden ya mis ojos…? [*Pcoc*, 661], y en estas *Rimas* (sonetos 43, 45, 173).

El poeta presenta el llanto y la escritura como desahogos de los conflictos íntimos. Las dos reacciones se estructuran en fórmulas paralelas y antitéticas.

7 *por muerte o por consuelo*: por causa de la angustia, que le obliga a dejar el trabajo de escribir, buscando distracción o alivio. El *Dicc. aut.* explica la expresión «es una muerte» como la «frase con que se explica lo penoso, insufrible y enfadoso de alguna cosa».

8 Los antecedentes de *entrambos* son presumiblemente la *muerte* y el *consuelo* del verso anterior, aunque también podrían serlo el *llanto* y el *escrivir* de los versos 5 y 6.

10 El pecho, inflamado por el amor, enciende, abrasa al yo poético.

[70]

TEXTOS: A: fol. 275 r. y v. / B E H I: fol. 35 v. / M_{14}(Ms. 2.883 de la Biblioteca Nacional): págs. 180-181.

SONETO LXX

Quiero escrivir, y el llanto no me dexa;
pruevo a llorar, y no descanso tanto;
buelvo a tomar la pluma, y buelve el llanto:
todo me impide el bien, todo me aquexa.

Si el llanto dura, el alma se me quexa;
si el escrivir, mis ojos; y si en tanto
por muerte o por consuelo me levanto,
de entrambos la esperança se me alexa.

Ve blanco, al fin, papel, y a quien penetra
el centro deste pecho que me enciende
le di (si en tanto bien pudieres verte)

que haga de mis lágrimas la letra,
pues ya que no lo siente, bien entiende
que cuanto escrivo y lloro todo es muerte.

---

7 por pena o por consuelo M_{14}. / por muerto D (*probablemente es mero error, quizá provocado por el deseo de dar un sentido al difícil texto*).

10 que lo enciende M_{14}.

13 que pues que no lo siente bien, entiende M_{14}.

71 Montesinos [*EsLV*, 239] dice que este soneto «si no procede de alguna comedia desconocida, debe de estar escrito en Valencia». Jörder [*FSLV*, 60] concluye que es de hacia 1588-89. Sin embargo, parece que ***la playa inútil y desierto*** es el paisaje alegórico de las penas amorosas, no un entorno concreto. Lo mismo ocurre en el soneto 19, con el que tiene en común el motivo de la contemplación de la propia muerte. Bien podría aludir a los desdenes de Lucinda.

1 A los textos señalados en las notas al son. 19 pueden añadirse estos otros de Herrera: «Sigo por un desierto no tratado...» [*Pcoc*, 467], «En esta selva órrida i desierta...» [*Pcoc*, 607].

3 La imagen del mar como símbolo de los peligros y asechanzas es tópica. Lope la aplica con frecuencia al amor y a la mujer (vid. *Introducción*, 3.6.).

8 Alusión al mito de Anajarte que, con sus desdenes, provocó el suicidio de Ifis y fue trasformada en piedra por los dioses (vid. son. 14, v. 8).

11 El texto es ambiguo. Parece que el complemento directo es *cuello*: «el lazo mejora el cuello, lo hace pasar a un estado mejor: el de la muerte».

[71]

Textos: A: fol. 275 v. / B E H I: 36 r.
Errores: I: 2 me ha traído (*probablemente el cajista olvidó la tilde que señala la nasal en la edición* H).

SONETO LXXI

Desde esta playa inútil y desierto,
adonde me han traído mis antojos,
mirando estoy el mar de mis enojos,
la cierta muerte y el camino incierto.

La tierra opuesta del amigo puerto,
sobre las rotas barcas y despojos,
me muestra el cuerpo y los difuntos ojos
del joven Ifis, por sus manos muerto.

Veo mi muerte dura y rigurosa,
de quien ningún humano se resiste,
y veo el lazo que mi cuello medra,

y a vos, dura Anaxarte vitoriosa,
de quien me vengue el cielo. Mas, ¡ay triste!,
¿qué castigo os dará si ya sois piedra?

---

8 Iphis A B E H I.

72 Lope se burla en estos versos de la astrología, tema que le apasionaba y al que dedicó muchas páginas [vid. Haltead: *ALac*]. Es posible que tenga como referencia remota la oda en que Horacio persuade a Leucónoe para que deje de consultar adivinos: «Tu ne quæsieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi....» (*Odas*, I, 11).

En *Amar sin saber a quién* citó y parafraseó este soneto, con una ligera inexactitud en la referencia («porque el asonante obliga a lo que el hombre no piensa»):

LIMÓN: Tu edad son lindos hechizos.
Dice allá en sus *Rimas* Lope,
soneto sesenta y cinco,
por una medrosa dama
que consultaba adivinos,
que si amaneciese al alba
con los dos labios teñidos
en púrpura, y las mejillas
en rosa o claveles finos,
que estuviese muy segura
de ser amada. [Lope: *Ce*, II, 456]

1 *judiciario*: «el astrólogo que se jacta del arte de adivinar por los astros» [*Dicc.* aut.].

2 *aspecto*: «el respecto de un astro a otro, según su longitud. Los astrólogos sólo consideran cinco aspectos, que son conjunción, sextil, cuadrado, trino y oposición» [*Dicc. aut.*].

3 *opuesto*: «en la astronomía es el aspecto que se considera entre dos planetas, cuando distan entre sí 180 grados. Esto es, cuando, según sus longitudes, se refieren a dos puntos de la eclíptica distantes entre sí 180 grados o un semicírculo» [*Dicc. aut.*, s. v. *oposición*].

cuadrado: «en la astronomía es la posición u aspecto de un astro distante de otro, por la cuarta parte del círculo u de noventa grados» [*Dicc. aut.*, s. v. *quadrado*].

trino: «en la astronomía es el aspecto que se considera en dos planetas cuando distan entre sí ciento y veinte grados [...] o un tercio de círculo» [*Dicc. aut.*].

5-6 Las *yerbas* son los afrodisíacos. Más complejo es dar con el significado exacto de *carácteres ligeros dedicados a Venus*: ¿algunas inscripciones o escritos utilizados en el arte de adivinar el futuro amoroso de las personas?

8 Anteros es el hermano y complemento de Eros; es símbolo de la correspondencia, sin la cual el amor no crece. Lope dice burlescamente una verdad de Perogrullo: que el amor es recíproco cuando hay correspondencia.

[72]

Textos: A: fols. 275 v. y 276 r. / B E H I: fol. 36 v.

A una dama que consultava astrólogos

SONETO LXXII

Dexa los judiciarios lisongeros,
Lidia, con sus aspectos intricados,
sus opuestos, sus trinos, sus cuadrados,
sus planetas benévolos o fieros;

las yervas y carácteres ligeros
a Venus vanamente dedicados:
que siempre son sus dueños desdichados
y recíproco amor cuando ay Anteros.

---

8 Antheros A B.

10 *geomancía*: geomancia, «especie de magia y adivinación supersticiosa por los cuerpos celestes, o con líneas, círculos o puntos hechos en la tierra» [*Dicc. aut.*].

13 Las mejillas son blancas y rosadas, según el ideal de belleza tantas veces repetido en Lope y en otros clásicos.

14 Según Morby [en Lope: *D*, 290], este terceto pudo estar inspirado por los versos 250-251 de la *Mostellaria* de Plauto:

> Mulier quæ se suamque ætatem spernit, especulo ei usu est:
> quid opust speculu tibi, quæ tute specule speculum est maxumum?

Marfisa, al principio de la escena primera del acto IV de *La Dorotea*, repite sin variantes el terceto de las *Rimas* y recuerda un pareado de *La hermosura de Angélica* (canto XI) en que se desarrolla el mismo concepto:

> Para amar es la cosa más segura
> buen trato, verde edad, limpia hermosura.
> [Lope: *HA*, fol. 103 v.]

Sin duda te querrán si eres hermosa;
la verde edad es bella geomancía;
si sabes, tú sabrás si eres dichosa.

Toma un espejo al apuntar del día
y si no has menester jazmín ni rosa,
no quieras más segura astrología.

73 Fecha: 1601-1602

Montesinos [*EsLV*, 243] cree que este soneto se escribiría en Toledo en 1601, después de dejar a Lucinda en Sevilla. Castillejo [*DD*, 272-273] opina que alude a una de las vueltas de Diego Díaz desde las Indias. Esa situación debió de darse en 1602, no en 1601. Pudo escribirse en los primeros meses de 1602, cuando el poeta permanecía en Toledo.

García Berrio [*Pdtt*, 193-194] ha estudiado este soneto como muestra de la confesión lírica a un río. Por el confidente y por la estructura, parece pertenecer a la misma serie que el 12, aunque su tema, expuesto sólo en el último verso, sea la ausencia y no los celos.

6 *ventola*: «esfuerzo que hace el viento contra un obstáculo cualquiera» [*Dicc. RAE*]; pero aquí parece significar velas, velamen.

8 El famoso triángulo de las Bermudas era extraordinariamente peligroso para la navegación. Se convirtió en tópico de los poetas sevillanos.

Las Bermudas vinieron a sustituir a los «infames scopulos Acroceraunia» de la oda «Sic te diva potens...» de Horacio (*Odas*, I, 3).

11 *igual:* «constante en el modo de obrar» [*Dicc. aut.*], sin que el recuerdo o la emoción la alteren.

12 Alude a las fiestas que se celebraban en el Guadalquivir, como la que describió unos años después el licenciado Porras de la Cámara: *Relación de cierta fiesta a imitación de vna naual en la conquista de vn castillo que las nasiones françesza* [sic] *y flamenca hizieron en el Río de Sevilla ante sus muros por la parte más capaz y profunda del puerto en Lunes 4 de Jullio de 1605. En el felicíssimo nascimiento del Príncipe nro. Sor Don phelippe Domingo Victores* [sic] *de Austria 4º deste nombre... Por el licdo. francco de Porras...* .

14 *soledad:* nostalgia. Compárese:

> Soledad tengo de ti,
> tierra mía do nací. [Alín: *Cet*, nº 227]

[73]

Textos: A: fol. 276 r. y v. / B E H I: fol. 37 r. (*en* E H , *por errata, se lee* 36).
Errores: H I: 9 del lugar.

SONETO LXXIII

Cubran tus aguas, Betis caudaloso,
las galeras de Italia y españolas;
de Sevilla a Triana formen solas,
por una y otra margen, puente hermoso.

Las naves indias, con metal precioso
más hinchadas que de aire sus ventolas,
tu pecho opriman libre de las olas
del mar, en la Bermuda riguroso.

Apenas des lugar para los barcos,
y en el mejor, Lucinda, sin memoria,
honre tus fiestas con igual presencia.

Diviértase en tus salvas, triunfos y arcos,
mientras que tengo yo por mayor gloria
peñas del Tajo y soledad de ausencia.

---

1 Bethis A B.

74 Fecha: 1601?

Este soneto, dedicado a don Pedro Fernández Ruiz de Castro y Osorio (1576-1622), séptimo conde de Lemos, mecenas y escritor, debió de escribirse en 1601, cuando heredó el condado [vid. La Barrera: *NbLV*, I, 59, nota, y *Cbta*, 203-210]. Lope le había servido cuando era marqués de Sarria en 1598. Cabe la posibilidad de que rehiciera un poema dedicado a don Pedro entre 1558 y 1600, cuando aún no era conde [vid. Entrambasaguas: *EsLV*, I, 488-497]. Sobre el conde vid. Pardo [*CL*].

Es una adulona exaltación de las dotes poéticas de don Pedro. Tiene la misma estructura que el soneto 24: relación de elementos de la antigüedad y adición de los contemporáneos. El conde fue, en efecto, aficionado práctico a las letras, aunque es muy poco lo que se nos ha conservado de su obra. Según La Barrera [*NbLV*, I, 59], «de sus escritos sólo se conocen: una descripción poética de *La gobernación de los Quixos*, en América (Ms. en la Biblioteca Nacional), dos cartas y una composición lírica. Se han perdido sus producciones dramáticas; sólo se conoce el título de una de ellas, *La casa confusa*». En los preliminares del *Isidro* (1599) se incluyeron dos redondillas del marqués de Sarria. Lope lo elogió en numerosas ocasiones [vid. Entrambasaguas: *EsLV*, I, 488-496] y dedicó a su madre, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, las *Fiestas de Denia* (1599). Recordemos que Cervantes le dirigió nada más y nada menos que la segunda parte del *Quijote* (1615) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616).

5-8 Esta lista de imposibles aparece en Textor [*O*, I, 337]: «Iovi fulmen, Herculi clavam, Homero versum subtrahere: tria hæc olim credita sunt impossibilia. Autore Macrobio libro 5, Saturnaliorum».

10 Se trata del emperador Carlos V.

11 El nuevo Salomón es Felipe II, que mandó construir el monasterio de San Lorenzo del Escorial. Es tópico repetido. En Góngora [*Oc*, nº 225] leemos:

> Perdone el tiempo, lisonjee la Parca
> la beldad desta Octava Maravilla,
> los años deste Salomón Segundo.

[74]

Textos: A: fol. 276 v. / B E H I: 37 v.
Errores: E: 6 móstros (*el cajista confundió la tilde de la nasal con un acento*). // I: 1 imposisbles.

Al conde de Lemos

SONETO LXXIV

La antigua edad juzgó por impossibles
tres cosas celebradas en el mundo,
o hallar jamás artífice segundo
a quien segunda vez fuessen possibles:

la clava con que Alcides tan horribles
monstros venció en la tierra y el profundo,
de Júpiter el rayo furibundo
y los versos de Homero inacessibles.

Otras tres ay en nuestra edad presente:
las hazañas de Carlos soberano;
del nuevo Salomón el nuevo templo

y vuestros versos, conde, en cuya frente
resplandece el laurel ingrato en vano:
que no teniendo igual, sirven de exemplo.

---

9 soverano A.
13 resplandeze A.

75 Otra definición de la ausencia (ya vimos la célebre del soneto 61). El poeta niega, conceptuosamente, la semejanza tópica entre la muerte y la ausencia para resaltar el intenso dolor que ésta causa.

Este soneto tiene evidentes paralelismos con el *Cant I* de Ausias March:

Plagués a Déu que mon pensar fos mort,
e que passàs ma vida en dorment!
Malament viu que té lo pensament
per enemic, fent-li d'enuigs report...

6 El sueño como *imago mortis* es tópico literario mil veces repetido [vid. Senabre: *PcpQ*, 470]. En Garcilaso (*Soneto XVII*):

Del sueño, si hay alguno, aquella parte
sola qu'es ser imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada.

Herrera [*OGa*, 161] anota este texto con una cita de Ovidio (*Amores*, II):

...stulte quid est sannus,
gelidæ nisi mortis imago.

En Lupercio Leonardo de Argensola [*R*, nº 11]:

Imagen espantosa de la muerte,
sueño cruel, no turbes más mi pecho...

Y en el propio Lope, en la *Arcadia* [*A*, 72]:

¡Sueño, imagen de la muerte
y de la vida retrato!

El sueño *divierte* (distrae) la vida del dolor, pero la ausencia intensifica el tormento.

8 Probablemente el antecedente del posesivo *su* es el sueño: «aun cuando se acuesta para dormir, el poeta no logra conciliar el sueño o tiene un sueño en duermivela, sobresaltado». También podría aludir a la muerte, entendida como descanso: «aun durmiendo, no ha visto la presencia de la muerte, a pesar de que dicen que el sueño es su imagen».

10 La locura es el efecto, la consecuencia de la ausencia y, por metonimia, a ésta puede dársele el nombre de aquélla.

13 Recuerda los versos de Quevedo [*Po*, nº 341] dedicados al Amor, no a la ausencia:

¡Mucho del valeroso y esforzado,
y viéneslo a mostrar en un rendido!

14 El ausente está indefenso porque no ve los peligros que lo acechan.

[75]

TEXTOS: A: fols. 276 v. y 277 r. / B E H I: fol. 38 r.
ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto LXXVII (*la* L *se añadió a última hora y por encima de la línea; sin duda el impresor se dio cuenta de la errata, pero se equivocó al corregirla*). // E: 14 en sí vuelve la espada a su enemigo .

SONETO LXXV

No me quexara yo de larga ausencia,
si, como todos dizen, fuera muerte;
mas pues la siento, y es dolor tan fuerte,
quexarme puedo sin pedir licencia.

En nada del morir tiene apariencia,
que si el sueño es su imagen y divierte
la vida del dolor, tal es mi suerte,
que aun durmiendo no he visto su presencia.

Con más razón la llamarán locura,
efeto de la causa y accidente,
si el no dormir es el mayor testigo.

¡O ausencia peligrosa y mal segura,
valiente con rendidos, que un ausente,
en fin, buelve la espalda a su enemigo!

---

10 efecto I.

76 Pertenece a esa serie de sonetos que contrastan el descanso que consiguen los demás tras el trabajo y la lucha, con la perpetua inquietud del amante, como el soneto 48 de las *Rimas*. D. Alonso [*Scel*, 389] ha estudiado su estructura correlativa, cuya cuidada elaboración considera excepcional en Lope.

McNerney [*AMLV*, 71-72] ve ciertas semejanzas entre nuestro soneto y el *Cant XLVI* de Ausias March, pero éstas se limitan al motivo del mar, demasiado manido para establecer ningún tipo de filiación. Algunos de los elementos (el navegante, el soldado) pudieran proceder —a través de complejos conductos de la tradición literaria— de los primeros versos de la oda de Horacio (II, 16): «Otium divos rogat in patenti...».

6 Recuerda el verso 15 de la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso: «de polvo y sangre y de sudor teñido».

[76]

Textos: A: fol. 277 r. y v. / B E H I: fol. 38 v.
Errores: H: 9 ftuto.

SONETO LXXVI

Sufre la tempestad el que navega,
el enojoso mar y el viento incierto
con la esperança del alegre puerto,
mientras la vista a sus celajes llega.

En la Libia calor, yelo en Noruega,
de sangre, de armas y sudor cubierto,
sufre el soldado; el labrador, despierto
al alva, el campo cava, siembra y riega.

El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,
en campo, al marinero y al soldado
y al labrador anima y quita el sueño.

Pero triste de aquel que tanto yerra,
que en mar y en tierra, elado y abrasado,
sirve sin esperança ingrato dueño.

77 Cneo Pompeyo Magno (106-48 a. C.) fue el célebre general romano que formó triunvirato con César y Craso. Rota esta circunstancial alianza, fue derrotado en Farsalia por César, quien a su vez fue asesinado en Roma por Bruto y los republicanos. Herrera [*Pcoc*, 341] le dedicó un soneto que pudo servir de inspiración al círculo sevillano en que se movía Lope. Conservamos cinco sonetos de Arguijo [*Op*, nº XL-XLIV] en torno a César, Julia y Pompeyo. Éste de Lope y el 116 parecen el broche de la serie. Luis Martín de la Plaza dedicó otro al mismo asunto [*Canc. ant.*, nº 266].

La cuidada estructura paralela del soneto de las *Rimas* une, en su común y trágico destino, a los dos rivales históricos. Nuestro poeta, barroco al fin y al cabo, gustó de estos desarrollos, como puede verse en el soneto 177 [vid. Bruchi: *SmRL*, 226]. El tema, reforzado por los dos magnos ejemplos, es la irremediable fatalidad.

3 *Mitridates*: Mitrídates, rey del Ponto, que mantuvo una guerra con Roma en la que se enfrentó primero al general Lúculo y más tarde a Pompeyo, que lo derrotó definitivamente.

4 *triunfo*: la fiesta con que se celebraba la entrada en Roma de un general victorioso. Pompeyo gozó tres veces de esta ceremonia: con ocasión de haber derrotado a los partidarios de Mario, tras la guerra de los piratas y después de la guerra con Mitrídates.

6 Pompeyo, derrotado por César en Farsalia, se dirigió a Egipto. A la vista de sus costas, los soldados de Tolomeo Dionisios y traidores de su propio ejército le tendieron una celada y lo mataron.

8 Porque el cuerpo del general salió a tierra (los peces lo arrojaron para que lo devoraran las aves), como se nos cuenta en el son. 116.

El soneto de Herrera, muy similar al de Lope en el desarrollo de los cuartetos, se acoge a la tradición de que el cuerpo de Pompeyo quedó insepulto en el desierto: «mal cubierto de l'arena».

10 César, tras la batalla de Farsalia, dejó la vida militar (el blanco acero) para dedicarse enteramente a la política, representada por la toga.

12 *Italia:* Roma, el Imperio Romano; es metonimia exigida por la rima.

[77]

TEXTOS: A: fol. 277 v. / B E H I: fol. 39 r.
ERRORES: E: 7 orrojadas (*le siguen* H F G ; *corrigen* I J). // H: 7 orrojadas. // I: 6 penas (*quizá se haya borrado la tilde de la* ñ).

De Pompeyo y César

SONETO LXXVII

Cuando del mundo universal las llaves
tuviste, y sus cabeças humilladas,
rendido Mitridates, y alcançadas
tantas vitorias, y tres triunfos graves,

¿quién dixera, o Pompeyo, que (las naves
en las peñas del Nilo quebrantadas)
quemaran tus reliquias, arrojadas
a los peces, y dellos a las aves?

Y a ti, Céssar dichoso, que en Farsalia
por la toga trocaste el blanco azero,
todos los enemigos sossegados,

¿quién te dixera, governando a Italia,
tu amargo fin, a no saber primero
que no se pueden resistir los hados?

---

8 dellas H I. *Es lectura plausible* (dellas: *parte de las cenizas*), *aunque no parece el sentido que inicialmente dio el poeta a sus versos.*

78 Es un típico soneto que presenta la inquietud del amante impaciente como una pena superior a cualquier otra. Para ponderar sus dolores, se juega (hasta siete veces) con el contraste entre el mal (la penosa situación presente), cierto e indudable, y el bien (cualquier solución a esa agonía), hipotético y dudoso. Tópicamente, incluso la muerte, que sería alivio y descanso a su corazón atribulado, rehúye a los desdichados.

11 Recuerda el *Soneto III* de Garcilaso:

si no es morir, ningún remedio hallo,
y si éste lo es, tampoco podré habello.

[78]

TEXTOS: A: fols. 277 v. y 278 r. / B E H I: fol. 39 v.
ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto LXXVII.

SONETO LXXVIII

Este mi triste y miserable estado
me ha reduzido a punto tan estrecho,
que cuando espero el bien, el mal sospecho,
temiendo el mal, del bien desconfiado.

El daño me parece declarado,
y entre mil impossibles, el provecho;
propios efetos de un dudoso pecho,
covarde al bien y al mal determinado.

Desseo la muerte, para ver si en ella
halla tan grave mal el bien estremo;
mas quien por bien la tiene no la alcança.

¡Quién la passara ya por no temella!
Que estoy tal de esperar, que menos temo
la pena del morir, que la tardança.

---

4 vien B (*debe tratarse de una errata, no rara dentro de la anarquía ortográfica del Siglo de Oro; en las demás ocasiones se lee* bien).

79 Este soneto se presenta como un apóstrofe al amor, en la línea del garcilasiano «Amor, amor, un hábito vestí...»; su antecedente está en Ausias March o en la cançión de Petrarca [*C*, nº 270] «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho...». Los cuartetos son una tópica petición de tregua que da lugar a una definición del amor a base de un torrente de oxímoros distribuidos en estructuras paralelas (no progresivas). Esta primera parte se relaciona con otros varios sonetos de las *Rimas* (núms. 126, 171, 141, 89, 145...) y con la larga tradición que se remonta a Catulo y que pasa por la poesía trovadoresca, Petrarca, Camões... Los tercetos abordan otro asunto poético: la identificación de ese tempestuoso y contradictorio sentimiento con los celos.

[79]

TEXTOS: A: fol. 278 r. y v. / B E H I: fol. 40 r. / M_{12} (*Poesía espanhola*): fol 85 r.

SONETO LXXIX

Sossiega un poco, airado temeroso,
humilde vencedor, niño gigante,
covarde matador, firme inconstante,
traidor leal, rendido vitorioso.

Déxame en paz, pacífico furioso,
villano hidalgo, tímido arrogante,
cuerdo loco, filósofo ignorante,
ciego lince, seguro cauteloso.

Ama si eres Amor, que si procuras
descubrir, con sospechas y recelos,
en mi adorado sol nieblas escuras,

en vano me lastimas con desvelos.
Trate nuestra amistad verdades puras.
No te encubras, Amor. Di que eres celos.

---

4 victorioso M_{12}.
5 pascífico M_{12}.
11 sombras obscuras M_{12}.
14 zelos E H I.

80 El mito del desdichado enamorado de Hero que atravesaba todas las noches el Helesponto para ver a su amada, fue predilecto de los petrarquistas españoles, empezando por Garcilaso, que le dedicó el *Soneto XXIX*: «Pasando el mar Leandro el animoso...». Sigue el epigrama de Marcial *Leandros marmoreus* (libr. XIV, clxxxi):

> Clamabat tumidis audax Leandros in undis:
> «mergite me fluctus cum rediturus ero».

Arguijo imitó muy de cerca al poeta toledano en *A Leandro* [*Op*, nº XXII]. Es muy probable que este soneto y el de Lope se escribieran en amistosa competencia para alguna academia literaria. El que editamos es más original y explota la pugna entre el fuego del amante (diminuto pero intenso e indomable) y el agua que lo templa y, por su inmensa cantidad, lo domina. No es extraño que este juego de hipérboles mereciera la aprobación de Gracián [*Oc*, 329].

Cayetano Rosell [en Lope: *Cond*, 564] señala otro soneto de Lope a Leandro («Rompe las ondas con el tierno pecho...») copiado en el códice autógrafo que perteneció a Agustín Durán.

Bruchi [*SmRL*, 213-220] comenta este soneto y señala paralelismos en textos de Boscán, Cetina, Herrera y en otros versos del propio Lope.

2 *arroja el fuego*: se arroja a sí mismo convertido en fuego por el amor.

8 *pecho*: ánimo, valor. «El hombre tiene el pecho estendido más que ningún otro animal, y los que le tienen angosto son de poco ánimo y de pocas cosas se congoxan, y de allí nacen las maneras de hablar. Hombre de pecho, el valeroso» [Covarrubias: *Tlc*].

11 *calma*: sin cambios ni alteraciones. El término tenía connotaciones negativas porque las calmas marítimas eran nefastas para la navegación a vela.

[80]

TEXTOS: A: fol. 278 v. / B E H I: fol. 40 v. / M_{12}(*Poesía espanhola*): fol. 80 r. / V_9 (*Agudeza y arte de ingenio*): págs. 133 y 134.
ERRORES: B: 4 *la fe de erratas de* B *corrige* estecho, *pero en el ejemplar de la Biblioteca Nacional que manejamos esa errata no existe.* / 8 mas po la cantidad.

De Leandro

SONETO LXXX

Por ver si queda en su furor desecho,
Leandro arroja el fuego al mar de Abido,
que el estrecho del mar, al encendido
pecho, parece mucho más estrecho.

Rompió las sierras de agua largo trecho,
pero el fuego, en sus límites rendido,
del mayor elemento fue vencido,
más por la cantidad, que por el pecho.

El remedio fue cuerdo; el amor, loco;
que como en agua remediar espera
el fuego que tuviera eterna calma,

beviόse todo el mar, y aun era poco:
que si beviera menos, no pudiera
templar la sed desde la boca al alma.

Epígrafe: A Leandro navegando a Abido. De Lope de Vega M_{12}.
1 deshecho I.
12 beber intenta el mar V_9.

81 Fecha: 1599-1600?

Este soneto es de los que, para Montesinos [*EsLV*, 243], «se hurtan a la clasificación cronológica». Jörder [*FSLV*, 62] apunta las fechas de 1599-1600; pero una primera redacción, en que no se cita a Lucinda, debe de ser anterior.

El confidente de la cuita amorosa es la propia amada, a la que el yo poético expone la fatalidad de la atracción que lo arrastra, sin poder evitarlo, tras la causa de su mal.

2 El *sol*, como en otros poemas, es la propia Lucinda. Subyace en este verso el mito de Clicie, enamorada de Apolo, ya usado en el soneto 16, v. 12.

4 El amante niega la evidencia para seguir alimentando sus sueños. La preferencia por el engaño que permite mantenerse ilusionado se manifiesta también en el soneto 101. El desdén hacia el desengaño lo vimos antes en el soneto 62.

5 Es típico del amante petrarquista el reconocimiento de su error sin propósito de enmienda, como pecador consciente y contumaz.

6 El mismo concepto, tópico de la tradición petrarquista, en Villamediana [*O*, 104]. La amada lo tiene «de mí mismo a mí, como en destierro».

14 En el último terceto el poeta plantea conceptuosamente el tema, candente en su época, de la predestinación. La doctrina, defendida por los jesuitas y dominante en la España postridentina, era que el destino influye en los hombres, pero no se impone. El albedrío, la libre determinación del individuo, puede vencerlo; pero el poeta, influido por las estrellas de los ojos de Lucinda, ha perdido incluso la libertad de elección y no puede oponerles resistencia alguna.

[81]

TEXTOS: A: fol. 278 v. y 279 r. / B E H I: fol. 41 r. / M_{12}(*Poesía espanhola*): fol. 81 r. y v.

ERRORES: *las ediciones* G J *imprimen este soneto en el fol. 33 r. y, en consecuencia, le superponen este epígrafe* : Soneto 65. *El mismo error se mantiene a lo largo de la mitad del tercer cuadernillo. El desorden en la numeración afecta también a* L N, *que siguen a* J. *Así pues, nuestro poema 82 será el* Soneto 66 *de las ediciones* G J L N; *el 83, el* Soneto 67; *el 84, el* Soneto 68, *etc. hasta el 96, que se rotula* Soneto 81. *Por tratarse de ediciones secundarias no repetiremos esta advertencia en los textos que siguen. Como ya señalamos, además se invierte el orden de los poemas 94 y 95.*

SONETO LXXXI

Lucinda, yo me siento arder, y sigo
el sol que deste incendio causa el daño;
que porque no me encuentre el desengaño,
tengo al engaño por eterno amigo.

Siento el error, no siento lo que digo;
a mí yo propio me parezco estraño;
passan mis años, sin que llegue un año
que esté seguro yo de mí conmigo.

¡O, dura ley de amor, que todos huyen
la causa de su mal, y yo la espero
siempre en mi margen, como humilde río!

Pero si las estrellas daño influyen,
y con las de tus ojos nací y muero,
¿cómo las venceré sin alvedrío?

---

1 O cielos, yo me siento M_{12}.

13 nascí M_{12}.

82 Fecha: 1599

Blecua [en Lope: *Op*, 71] anota: «El soneto debe de ser de hacia 1599, en que vino el Archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos, a casarse con Isabel Clara Eugenia». A esas bodas reales, simultáneas a las que celebraron Felipe III y Margarita de Austria, dedicó Lope el soneto 196. Es muy probable que nuestro texto sea, en efecto, de esa fecha. El poeta se considera ya maduro y dispuesto para abordar empresas literarias de mayor aliento, tras los versos de amor de la juventud. Estamos ante una petición de mecenazgo que, como otras del autor, no tuvo el eco deseado.

1-4 Estos versos parecen una aceptación de la crítica que un año antes le dirigió Góngora [*Oc*, nº LI] con motivo de la publicación de *La Dragontea*:

> Soberbias velas alza: mal navega.
> Potro es gallardo, pero va sin freno.
> La musa castellana bien la emplea
> en tiernos, dulces, músicos papeles,
> como en pañales niña que gorjea.

6 El sol (símbolo del tiempo) llevó al curso eterno (el reino del pasado) la juventud del poeta.

8 Recuérdese la imagen de los *pasos* como símbolo del trascurso vital, tan querida de los petrarquistas (vid. son. 40). Este segundo cuarteto es una palinodia que parafrasea los versos del soneto 1 de Petrarca:

> ...in sul mio primo giovenile errore,
> quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono...

Pero no es triste, sino esperanzada.

11 Como Dédalo, que creyó poder elevarse por medio de las frágiles alas de cera que fabricó. Ya conocemos el trágico fin de su hijo Ícaro (vid. son. 43, v. 8).

[82]

Textos: A: fol. 279 r. y v. / B E H I: 41 v. *El reclamo del fol. 41 r. de las ediciones* B E H (De) *no se corresponde con el epígrafe de este soneto. ¿Se trata de una errata o hubo un intento, desechado, de modificar el orden? Quizá sólo se pensó en modificar el epígrafe y rotularlo de esta otra manera:* Del sereníssimo archiduque. *Quizá este desajuste explique el error de las ediciones* G J L N.

Al sereníssimo archiduque

SONETO LXXXII

Canta la edad primera los amores;
nave sin lastre es el ingenio tierno,
flámulas, velas, xarcias sin govierno,
campo sin fruto y con viciosas flores.

Mis juveniles lágrimas y ardores
passaron con el sol, que al curso eterno
llevó la primavera, y al invierno
buelve los passos de mi edad mejores.

Yo seguiré tus armas, y la pluma
osaré levantar hasta tu espada,
aunque como otro Dédalo presuma;

y verá la región, a España, elada,
y el mar, que en sangre teñirá su espuma,
de oro y laurel tu frente coronada.

83 Fecha: 1602

Cree Montesinos [*EsLV*, 242] que este soneto se escribió en Sevilla durante el presunto viaje de 1600 o principios de 1601; pero debe de ser de 1602, cuando Lope fue efectivamente a la capital andaluza. Castillejo [*DD*, 296-270] piensa que alude a las idas y venidas de Diego Díaz, marido de Micaela, a las Indias; pero no vemos en el poema asidero lógico para esa suposición. Al contrario: el tema del soneto, expresado en los últimos versos, es una propuesta de amor hasta la vejez y más allá de la muerte (vid. *Introducción*, 4.4.). En los cuartetos se desarrolla el tema de la dorada medianía, cantada por un poeta que, en verdad, no pertenecía a ninguno de los grupos sociales (comerciantes, agricultores y aristócratas) que describe en sus versos.

3 Los rigores del mar en la Bermuda los citó Lope en el soneto 73, que también trata de Lucinda y Sevilla, aunque desde una perspectiva contraria a la de éste.

4 Como es bien sabido, el tridente es el atributo de Neptuno, dios del mar. Lope lo emplea como metonimia del propio mar:

Rompe el tridente azul rota barquilla...
[Lope: *Ce*, IV, 113]

10 La yedra y los álamos, tópicas imágenes de los enamorados, aunque no tienen alma, se unen apasionadamente.

14 El Leteo es el río de la muerte, cuyas aguas tienen la propiedad de hacer perder la memoria a las almas que las atraviesan.

[83]

TEXTOS: A: fol. 279 v. / B E H I: fol. 42 r. (en la edición E, por errata, se ha imprimido 32; H, al intentar corregir, vuelve a errar y señala 43, número que, naturalmente, repite en el folio siguiente).
ERRORES: E: 7 vasslło. / 11 vardes *(le sigue* F; *corrigen* H I G J).

SONETO LXXXIII

Yo no espero la flota, ni importuno
al cielo, al mar, al viento por su ayuda,
ni que segura passe la Bermuda
sobre el azul tridente de Neptuno;

ni tengo yerva en campo, o rompo alguno
con el arado en que el villano suda,
ni del vassallo que con renta acuda
provecho espero en mi favor ninguno.

Mira estas yedras, que con tiernos lazos,
para formar sin alma su himineo,
dan a estos verdes álamos abraços.

Y si tienes, Lucinda, mi desseo,
hálleme la vejez entre tus braços
y passaremos juntos el Leteo.

---

12 Luzinda A.
14 Letheo A B E H I.

84 Estamos ante un poema moral cuyo tema resulta ambiguo por las connotaciones múltiples que tiene el símbolo de las manzanas de oro. Sin embargo, como veremos, se trata de una condena de la desmedida ambición de los humanos.

Lope mezcla y confunde dos relatos míticos. El de la expedición de Jasón, que acudió a la isla de Colcos para conquistar el vellocino de oro, cosa que consiguió con la ayuda de Medea; y el de Hércules, que robó las manzanas de oro que se custodiaban en el jardín de las Hespérides. El mismo asunto y la misma confusión aparece en la *Descripción del Abadía* (nº 206, v. 400) y en *El peregrino* [Lope: *Pp*, 280-281]:

...que no fuera
otra cosa poderosa
a hazaña tan peligrosa [la de navegar]
sino las manzanas de oro.
¡Oh codicioso tesoro!
Manzanas pierde la tierra,
y el mar, que con ley se cierra
de que nadie por él pase,
ya consintió que la arase
de Argos la famosa proa,
por quien hoy Jasón se loa
de haber su cristal rompido
por manzanas, que han podido
en estos dos elementos
dar materia a mil tormentos.

Obsérvese que muchos elementos de estos pareados o aquelindos coinciden con los del soneto. Sin embargo, en el libro primero de la *Arcadia* [Lope: *A*, 77] se alude al mito de Jasón y los argonautas sin caer en el error que vemos aquí: «harto mejor por su vellón fuera a conquistar Colcos que Jasón por el de oro».

Lope volvió sobre el mismo asunto en su comedia *El vellocino de oro*, representada el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez.

Vid. el comentario de Bruchi [*SmRL*, 202-203].

2 *Argos*: la primera nave que existió según la mitología. Tomó el nombre de su constructor, Argos. En ella Jasón y los que se le sumaron, llamados argonautas, se lanzaron a la búsqueda del vellocino de oro.

3 *gavia*: «el cesto o castillejo, texido de mimbres, que está en lo alto del mástil de la nave» [Covarrubias: *Tlc*].

4 Impulsada por el oleaje.

5 *Anfitrite*: la esposa de Neptuno, dios del mar. Por metonimia, el propio mar.

7 *por ellas:* a través de las ninfas, de las aguas.

9 Para conseguir el vellocino de oro Jasón tuvo que uncir dos toros (no uno) que tenían las pezuñas de bronce y arrojaban fuego por la nariz. Hércules, a su vez, para coger las manzanas de las Hespérides tuvo que vencer a un dragón.

12 La que se partió fue el agua, que no pudo resistir el ímpetu de la nave.

14 Mezcla el relato mítico griego con el bíblico del pecado original y la pérdida del paraíso por la manzana que aceptó Eva.

[84]

Textos: A: fol. 280 r. / B E H I: fol. 42 v.

De Jasón

SONETO LXXXIV

Encaneció las hondas con espuma
Argos, primera nave, y sin temellas
osó tocar la gavia las estrellas
y hasta el cerco del sol bolar sin pluma.

Y aunque Anfitrite airada se consuma,
dividen el cristal sus ninfas bellas
y hasta Colcos Jasón passa por ellas,
por más que el viento resistir presuma.

Más era el agua que el dragón y el toro,
mas no le estorva que su campo arasse
la fuerte proa entre una y otra sierra.

Rompióse, al fin, por dos mançanas de oro,
para que el mar cruel no se alabasse,
que por lo mismo se perdió la tierra.

---

5 Amphitrite A B.
6 christal A B.

85 Soneto de carácter devoto y simbólico en homenaje a Thomas Percy, séptimo conde de Northumberland (1528-1572), católico y partidario de María Estuardo. Murió decapitado por orden de Isabel I. El texto mezcla referencias mitológicas, bíblicas e históricas.

1 La patria celestial es una colonia a la que los cristianos han de desplazarse por el duro camino de la vida.

4 El laurel, símbolo de la gloria, y el olivo, símbolo de la paz. Tritonia es sobrenombre de Atenea o Minerva, a la que estaba consagrado el olivo.

5 La fiera Babilonia es la reina Isabel I o bien la Inglaterra por ella regida.

7 Meleagro, rey de Calidonia, participó en la expedición de los argonautas y en la caza del jabalí que devastaba su tierra. Según el texto, don Tomás Porzey, aunque débil e inocente («cordero tierno»), fue atrevido y heroico al luchar contra la herejía.

8 *silva*: selva; es latinismo muy habitual en Lope y en el siglo XVII. Covarrubias [*Tlc*] registra las dos formas y en *selva* dice: «del latín *silva*, que vale montaña». Ésta parece ser la acepción empleada por nuestro autor.

Calidonia: Caledonia, comarca septentrional de Escocia. Lope juega con los nombres de la Calidonia griega, de la que fue rey Meleagro, y la Caledonia británica, a la que siempre llama Calidonia; así, en el nº 206, v. 199 de las *Rimas* y en *La Filomena*, cuando describe su participación en la Invencible: «Contra la selva Calidonia entonces / iba la armada del monarca hispano...» [Lope: *Op*, 645].

Textor [*O*, II, 272] sólo anota la Caledonia británica: «*Calidonia*, sylva est Britanniæ, à cuius nomine Britanni ipsi vocantur Calidonii».

9 El mártir, tras su muerte, vendría a liberar a la iglesia inglesa y a matar al monstruo que la tenía secuestrada, como Mercurio mató a Argos, el monstruo de cien ojos que vigilaba a Ío, amada de Júpiter.

13 *Julián*: Juliano el Apóstata, emperador romano (331 ó 332-363 d. C.) que abandonó la fe cristiana y volvió al paganismo. De él se cuenta que en su agonía pronunció la frase «¡Venciste, Galileo!», que Lope recuerda en el verso 14.

Derribada concuerda con Babilonia, el último de los miembros de su sujeto, fenómeno no infrecuente en nuestra lengua.

14 *Galileo*: Jesucristo y, por metonimia, la fe católica.

[85]

TEXTOS: A: fol. 280 r. y v. / B E H I: 43 r.
ERRORES: H: 9 contmplo.

Al conde don Tomás Porzey, mártir en Inglaterra

SONETO LXXXV

Como es la patria celestial colonia,
bien que el camino a los mortales agro,
ilustríssimo conde, a quien consagro
los árboles de Apolo y de Tritonia,

fuiste contra la fiera Babilonia,
aunque cordero tierno, por milagro,
nuevo, divino, heroico Meleagro
de la escocessa silva Calidonia.

Ya muerto, otro Mercurio te contemplo,
que tomando las armas y la espada,
despojos de tu noble mausoleo,

en defensa de Cristo y de su templo,
Julián y Babilonia derribada,
confiessen que ha vencido el Galileo.

---

8 *Todos los editores escriben* Calidonia, *con mayúscula, considerando que se trata de un nombre propio, pero bien pudiera tratarse de un adjetivo.*

12 Christo A B E H I.

86 Como se señala en la *Introducción* (5.5.), en este soneto dominan los elementos plásticos y carece de progresión temporal. Es una instantánea de la conocida fábula narrada por Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, vs. 669-789). Casiopea, madre de Andrómeda, se jactó de ser más hermosa que las nereidas. Para vengar a las ofendidas hijas de Nereo, Neptuno mandó un monstruo marino que sólo desaparecería si le era sacrificada la muchacha. El soneto de Lope se limita al momento en que Andrómeda está atada esperando la llegada del monstruo y suscitando con su belleza la cólera de las envidiosas ninfas. Este soneto pudo escribirse, como otros de la serie mitológica de las *Rimas*, en fraternal competencia con el de Arguijo [*Op*, nº XV] *A Perseo y Andrómeda*: «Expuesta en firme escollo al mar insano...».

Lope volvió sobre este mito en un extenso poema narrativo incluido en *La Filomena* (1621) y en una comedia titulada *La fábula de Perseo* (1611-1615).

Vid. el comentario de Bruchi [*SmRL*, 229-230].

1 Con un verso muy parecido («Atada a un risco, Andrómeda lloraba...») se inicia un soneto, de desarrollo distinto, que nuestro autor incluyó en *Los palacios de Galiana* [Lope: *OAc*, XIII, 184]. En *La Andrómeda* se repite con una ligera variante: «ligada al mar, Andrómeda lloraba...» [Lope: *Op*, 737].

4 *alxófares*: perlas diminutas; el llanto de la muchacha engendra los aljófares al caer sobre las ostras. En *La Andrómeda*:

> aljófar que, engendrado en dos estrellas,
> dio al mar coral por las mejillas bellas. [Lope: *Op*, 737]

7 Porque alarga la duración del día para contemplar a Andrómeda.

11 Parece significar que el viento asistió en otro tiempo a momentos que fueron intensamente alegres, como estos de ahora son tristes.

14 A vueltas de las desdichas de la heroína, Lope trae a colación el tema de la envidia, que fue para él obsesivo, particularmente en la época en que publicó las *Rimas* (vid. *Introducción*, 1.1.).

[86]

TEXTOS: A: fols. 280 v. y 281 r. / B E H I: fol. 43 v.

De Andrómeda

SONETO LXXXVI

Atada al mar, Andrómeda llorava,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuaxado en cristal frío,
en cándidos alxófares trocava.

Besava el pie, las peñas ablandava
humilde el mar, como pequeño río;
bolviendo el sol la primavera estío,
parado en su zenit la contemplava.

Los cabellos al viento bullicioso
que la cubra con ellos le rogavan,
ya que testigo fue de iguales dichas;

y celosas de ver su cuerpo hermoso,
las nereidas su fin solicitavan:
que aun ay quien tenga embidia en las desdichas.

---

1 rozío E H I.
3 christal A B.
8 zenith A B E H I.
12 zelosas E H.

87 He aquí uno de los sonetos más notables de las *Rimas*. El asunto del rapto de Europa fue muy traído y llevado por los artistas barrocos. El valenciano Gaspar de Aguilar, amigo y coetáneo de Lope, lo trató por dos veces [Cossío: *FmE*, 245-247]; la segunda de estas composiciones, en tercetos, se había publicado sólo un año antes que las *Rimas* (en *El prado de Valencia*, 1601) y tiene algún punto en común (la insistencia en el motivo de las flores, por ejemplo) con nuestro soneto. Las demás versiones barrocas (la de Marino, la traducción de ésta por Villamediana, la burlesca de Polo de Medina, etc.) no tienen nada que ver con el texto de Lope, tal y como se señala en la *Introducción* (5.5.).

El mito procede de las *Metamorfosis* ovidianas (II, 833-875) y cuenta cómo Júpiter se trasformó en toro para raptar y gozar a la ninfa Europa. Lope reduce la fábula a una instantánea, acentúa la sensualidad del modelo y pone una nota de humor equívoco.

Como señaló Bruchi [*SmRL*, 196-197], Lope recordó motivos de este soneto en dos pasajes de *La Filomena*:

> ...por quien las flores de Fenicia llora
> Europa más que el virginal tesoro... [Lope: *Op*, 591]
>
> ...el mar las crespas ondas, no crueles,
> trajo, como al pasar a Europa el toro,
> para besar sus plantas sin agravios,
> lengua del agua y de coral los labios. [Lope: *Op*, 738]

2 En Gaspar de Aguilar:

> ...con respeto y con decoro
> llega a besar sus pies, y ella le teme,
> que, aunque tan bello y tan hermoso, es toro.

8 El viento, reforzado por los suspiros de la ninfa, agitaba el vestido que mal guardaba el «tesoro virginal».

9 La rima *falda-guirnalda* aparece también en Aguilar.

13 Imagen tópica: los ojos verdes de la ninfa (esmeralda) se trasforman en lágrimas (perlas).

14 «Flor en la donzella, se dize la virginidad y entereza, que como flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante; en cortándola luego se marchita. De do se dixo desflorar, corromper la donzella y estragar alguna cosa lustrosa, manoseándola y sobajándola» [Covarrubias: *Tlc*, s. v. *flor*].

[87]

Textos: A: 281 r. / B E H I: fol. 44r.
Errores: E: 14 trispe.

De Europa y Júpiter

SONETO LXXXVII

Passando el mar el engañoso toro,
bolviendo la cerviz, el pie besava
de la llorosa ninfa, que mirava
perdido, de las ropas, el decoro.

Entre las aguas y las hebras de oro,
ondas el fresco viento levantava,
a quien con los suspiros ayudava
del mal guardado virginal tesoro.

Cayéronsele a Europa de las faldas
las rosas al dezirle el toro amores,
y ella, con el dolor de sus guirnaldas,

dizen que, lleno el rostro de colores,
en perlas convirtió sus esmeraldas,
y dixo: «Ay triste yo, perdí las flores.»

---

12 dizen que llenò el rostro de colores E H. *Siguen esta ortografía* F G J. *Si ese acento indica que la palabra es aguda, la lectura, aceptable, sería distinta de la que aparece en* A B I.

14 y dixo: «Ay triste, yo perdí las flores». I L (*es la lectura habitual en las ediciones modernas hasta que Gerardo Diego repuso la puntuación de los textos* A B E H, *a las que sigue* F). *Sin coma en* G J.

88 Fecha: 1601?

Montesinos [*EsLV*, 243] cree que este soneto se relaciona con el 151, pero no hay ningún dato que avale esta suposición. Es un poema galante que parece referirse a Lucinda por la alusión a los ojos claros y azules. Apoyándose en la hipótesis de Montesinos, Jörder [*FSLV*, 63] lo fecha en 1601. Nuestro soneto guarda ciertas semejanzas (tópicas, por otro lado) con el que dedicó Herrera [*Pcoc*, 607] a los ojos llorosos de la amada. Es un alarde de conceptismo y se inserta dentro de esa corriente de motivos menores y domésticos presentes en la *Antología palatina* y que puso de moda a fines del siglo XVI Torcuato Tasso.

Como indica Montesinos [en Lope: *Pl*, I, 133], nuestro autor, años después, escribió por encargo de una academia unos sonetos a una dama que tenía los ojos enfermos. Los poemas los publicó Crawford [*SuvL*].

1 El motivo de los *ojos claros* reaparece, también hablando de Lucinda, en el soneto 133. En las redacciones previas, que no estaban dedicadas a Micaela de Luján, no figuraba este motivo.

4 Sugiere el poeta que la enfermedad de la amada procede del mal de ojo que le han echado los desdeñados o los envidiosos. El mismo razonamiento aparece en la égloga *Amarilis*: Fabia, una amante desdeñada,

en fin con los hechizos que sabía,
y un pastor estrangero le enseñaba,
que en la luna carácteres ponía,
los espíritus fieros invocaba,
las bellas luzes, donde yo me vía,
y en los hermosos ojos respetaba
de Amarilis el sol, cegó de suerte
que se pudo vengar de Amor la muerte. [Lope: *VP*, fol. 184 r.]

5-6 Tópicamente, los ojos de las damas prenden las almas de los galanes, igual que los agentes de la justicia a los delincuentes. Sobre esta metáfora construyeron mil variantes y chistes los poetas barrocos. En Quevedo [*Po*, nº 428]:

Cuando mira tapada,
prende los hombres;
si echa mano a los ojos,
Dios los perdone.

12 Recuérdese que el azul es el color simbólico de los celos (vid. nº 26, v. 4).

fuistes: segunda persona del plural, como en el soneto 37.

14 Es tópica la comparación de los ojos con espadas, porque la mirada hiere o mata al amante. En Quevedo [*Po*, nº 428]:

¡Oh qué filos tienen,
qué aceros gastan
ojos que envainados
cortan las almas!

[88]

Textos: A: fol.281 v. / B E H I: fol. 44 v. *En estas cuatro ediciones, el reclamo del soneto precedente* (SO) *nos indica que el epígrafe se alteró en la edición* B *y los impresores sucesivos no se percataron del cambio.*

A una dama que tenía los ojos enfermos

SONETO LXXXVIII

Si estáis enfermos, dulces ojos claros,
no os espantéis, pues tantos os dessean,
que no es possible, si dexáis que os vean,
que dexen de quereros o embidiaros.

Mis pensamientos, no temiendo hallaros,
libres de la justicia se passean;
como al sol, cuando nuves le rodean,
dizen mis ojos que podrán miraros.

Enfermos soles y nublados cielos,
oy tomarán vengança mis enojos,
porque en la condición mudéis estilo.

Si azules fuistes por matar con zelos,
oy como espada quedaréis, mis ojos,
que tiene de cortar gastado el filo.

Epígrafe: Soneto LXXXVIII. A una dama que tenía los ojos enfermos A.

10 G J L *corrigen por su cuenta:* hoy tomaron; *siguen el texto original* F *y* N.

89 Este soneto se ocupa del retrato de amor, que tiene larguísima progenie. Herrera [*OGa*, 105-107] señala como origen a Propercio (*Elegías*, II, 12): «Quicumque ille fuit puerum qui pinxit Amorem...». El soneto de Lope es, como se indica en la *Introducción* (3.2.), una réplica a la definición del amor que dio León Hebreo en sus *Diálogos de amor* [*Da*, 276]. Esta descripción tuvo numerosas réplicas. Alciato [*E*, nº CXIII] contradice sus atributos en el emblema *In statuam Amoris*. Quevedo [*Po*, nº 709] empieza una declamación contra el amor parodiando a Hebreo: «Ciego eres, Amor, y no / porque los ojos te faltan, / sino porque a todos cuestas / hoy los ojos de la cara.»

El poema de Lope se completa con el nº 141 de estas *Rimas* y con otros del mismo asunto (145, 103, 79...).

Don Félix era hijo del conde de Puñonrostro y fue notable militar. Escribió las elogiosas redondillas que se publicaron al frente de *La hermosura de Angélica:* «Lope, Angélica recibe...». Presidió la Academia de Madrid, que en 1629 laureó a Vicente Espinel. Aunque de clase social muy superior a la de nuestro poeta, siempre estuvieron unidos por la común afición a los versos [vid. La Barrera: *NbLV*, I, 79, nota; y Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 264-265, nota]. Lope le dedicó también el soneto 114.

6 Entiéndase: «no siendo [yo] fenis». Si el amor fuera fuego, como dice el propio Lope en tantos versos, lo hubiera aniquilado ya que él no podía resurgir de sus cenizas como el ave fénix.

8 Creemos que alude a la costumbre de las damas de pedir joyas y vestidos a sus amantes. Si no hay regalos de por medio, el amor se cansa pronto y abandona al amante.

9-11 Es opinión poco seria imaginar al amor como un niño ya que existió antes que el primer hombre.

13 Sobre las alegorías que presentan al amor o al pensamiento como locos, vestidos de colores, vid. soneto 23.

14 La costumbre, según el conocido axioma latino, es una segunda naturaleza («consueto est altera natura»). También en *La Dorotea* (acto I, esc. v), donde se cita el terceto final resumido en dos versos:

> JULIO.- Amor tiene fácil la entrada y difícil la salida.
> FERNANDO.- Mucho me ha de costar el deshazerme de la tenacidad de la costumbre.
> JULIO.- Assí dixo un poeta:
> Pintarle de colores como a loco
> y no llamarle amor, sino costumbre.
> [Lope: *D*, 113]

[89]

Textos: A: fols. 281 v. y 282 r. / B E H I: fol. 45 r.

A don Felis Arias Girón

SONETO LXXXIX

Don Felis, si al amor le pintan ciego,
lo que no viera yo jamás lo amara;
si con alas velozes, ¿cómo para?,
pues tengo entre mis lágrimas sossiego.

Si no me ha consumido, ¿cómo es fuego,
no siendo fenis en el mundo rara?
Y si es desnudo amor, ¿cómo repara
en que le vistan, o se cansa luego?

Pintarle como niño, importa poco;
Luzbel se amó, y assí fue amor nacido
antes que viesse Adán del sol la lumbre.

Mejor fuera pintalle como a loco,
haziéndole a colores el vestido,
y no llamarle amor, sino costumbre.

Epígrafe: A don Félix Arias Girón A.
1 Don Félix A.
8 J L *corrigen erróneamente*: o se cansan.

90 Es uno de esos mitos para la reflexión moral, cuyo tema, paralelo y contrapuesto al asunto dominante, se concentra en el último terceto. La caída de Faetón sirve para ponderar los peligros del que intenta dominar a una mujer por la fuerza [cf. Bruchi: *SmRL*, 231-233].

El asunto era viejo, pero el tema que Lope trata no suele vincularse a él. Ni Herrera [*OGa*, 136 y 306, y *Pcoc*, 646], que toca la misma fábula en varias ocasiones, ni los poetas barrocos acostumbran a aplicar el mito a las relaciones de poder con la mujer [vid. Gallego Morell: *MFle*]. Sí lo hace Marino, que traduce libremente el soneto de Lope [vid. D. Alonso: *Oc* , III, 762-763].

3 Los mismos topónimos, con el mismo valor (de oriente a occidente, del Océano Índico al Atlántico) en Petrarca [*C*, nº 269]: «dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro», y en las mismas *Rimas* de Lope (nº 167).

6 Los signos del zodíaco que el sol va recorriendo en su carrera. Quizá la concreta alusión a Libra y Tauro, además de exigida por la rima, quiera significar que pasó de una carrera baja, propia del otoño (signo de Libra), a otra más alta, propia de los últimos días de la primavera (signo de Tauro).

8 *Erídano*: río mítico en que cayó Faetón.

14 Sobre la eficacia del gusto y la fuerza sobre las mujeres se expresó con más cinismo en el *Epistolario* [Lope: *E*, nº 410]:

> Ríome mucho de que una muger pruebe bofetones y cozes para deçir que su marido la forzó a firmar escritura; yo, si lo fuera, probara solamente que mi marido me tomó en los brazos, que me bessó muchas vezes, que me dixo amores nuevos hasta la mañana; que no sé yo que aya fuerza que se yguale a esta.

[90]

Textos: A: fol. 282 r. y v. B E H I: fol. 45 v.

SONETO XC

Salió Faetón y amaneció el oriente
vertiendo flores, perlas y tesoro,
passó por alto del mar indio al moro,
turbado de su luz resplandeciente.

Las montañas de nuves, al poniente
iva subiendo, y de la Libra al Toro,
cuando cayó, sembrando el carro de oro,
del Erídano claro en la corriente.

Recibióle llorando la ribera,
de su temeridad castigo justo:
que tan alto subir, tan baxo para.

Pero mísero dél, ¿dónde cayera,
si con freno de fuerça y no de gusto,
la voluntad de una muger guiara?

91 Este soneto, complemento y continuación del anterior, desarrolla el tema más tópico vinculado al mito de Faetón: el destino trágico como confirmación de la grandeza de ánimo. En ello insiste, aunque puesto en paralelo con la osadía del amante, Herrera [*Pcoc*, 646] en el soneto «Grande fue, aunqu'infelice, tu osadía...». Arguijo [*Op*, nº IV] recreó el asunto y el tema en *A Faetón:* «Pudo quitarte el nuevo atrevimiento...». Este soneto, aunque de estructura distinta, parece claramente relacionado con el de Lope por ciertas coincidencias literales, por el juego de rimas de los tercetos y por pedir que «Término ponga a su lamento triste / Climene...», lo que pudiera indicar que es una réplica leída en la misma sesión académica. También parecen guardar relación estos textos con el soneto de Carrillo [*O*, 181] «¿Caíste? Sí, si valeroso osaste...». Probablemente, tanto Lope como Arguijo pudieron ser la fuente inspiradora, aunque el poema del cordobés discurra por derroteros más íntimos. En Villamediana, personalidad faetónica, alcanzará este tema su más pleno desarrollo y su última perfección.

Lope volvió sobre el mito, en serio y en broma, muchas otras veces [vid. Scheid: *PLVS*, 97-108]. La más notable y la más próxima a este soneto de las *Rimas* se encuentra en *Contra el valor no hay desdicha* (1620-1625): «Las altas luces, despeñado de ellas...» [Lope: *Ce*, III, 288], aunque su tema es el atrevimiento amoroso.

1 *Climene:* ninfa, madre de Faetón.

11 Nueva alusión a la creencia de que las águilas reconocían a sus hijos por la capacidad de mirar fijamente los rayos del sol (vid. son. 43, v. 5). Faetón sería reconocido como hijo de Apolo por la misma facultad.

14 En Arguijo se repite el mismo concepto:

...al mundo aseguraste
que de Apolo eras hijo...

El último verso, sumamente teatral, lo repitió Lope en *Contra el valor no hay desdicha*:

Con gloria mueres, si atrevido fuiste,
pues ya que no eres sol, has confirmado,
muerto en el cielo, que del sol naciste.
[Lope: *Ce*, III, 288]

[91]

Textos: A: fol. 282 v. / B E H I: fol. 46 r.

A la caída de Faetón

SONETO XCI

El cuerpo de Faetón Climene mira,
orillas del Erídano arrojado,
en cuyo pecho mísero, abrasado,
aun dura el fuego de quien humo espira.

Y dize assí: «La tierra humilde mira,
hijo famoso, el pensamiento honrado,
con que, de las estrellas abraçado,
a gobernar la luz del cielo aspira.

Murmura, en fin, que temerario alçaste
buelo impossible al sol de quien caíste,
cuyos rayos intrépido miraste.

Dirá que ciego y ambicioso fuiste,
pero no negará que confirmaste,
muerto en el cielo, que del sol naciste».

Epígrafe: Soneto XCI A. *Falta la primera parte del título. Las ediciones* B E H I *añadieron este epígrafe, pero el reclamo del fol. 45 v.* (SONE) *no tuvo en cuenta este cambio, que debió añadirse a la edición* B *a última hora. Quizá hubiera sido más propio anteponerlo al soneto anterior.*

92 Fecha: 1600

Este texto debió de escribirse a finales de 1600, cuando Liñán decidió ordenarse de sacerdote [vid. Randolf, pról. Liñán: *P*, 21], como se indica en los vs. 12-14. Lo que podría parecer una alusión al destierro (v. 8) es, presumiblemente, una queja por la falta de mecenas, asunto que preocupaba mucho a Lope en 1600 (vid. nº 204 de las *Rimas*) y que se volvería obsesivo con la edad.

2 Hace castillos en el aire, se forja ilusiones sin fundamento.

3 *el duro yugo:* símbolo del trabajo, de la creación literaria en el caso de Lope.

7 Lope aplica irónicamente la doctrina aristotélica del hilemorfismo (*Física*, lib. I, cap. 9) a su caso personal. Constata cómo la forma (la poesía, en este caso) no puede existir sin la materia (el dinero, el mecenazgo). En estos textos se sirvió de la metafórica relación materia / forma para expresar las relaciones amorosas [vid. Dunn: *Mmhf*]. Este tópico lo pudo leer en *La Celestina* (acto I, pág. 34) y lo citó en *Fuenteovejuna* (vs. 1088-1092). En *La Dorotea*, act. III, esc. vii [Lope: *D*, 273], lo atribuye a Averroes y lo aplica al amor:

> JULIO.- Impossible es que un sujeto tenga más de una forma. Si el amor de Dorotea ocupa el alma de don Bela, ¿dónde ha de estar la tuya?
> FERNANDO.- Allí junto a Dorotea.
> JULIO.- También es impossible estar la forma sin la materia.

En las *Rimas de Burguillos*:

> que mal el cuerpo al alma se conforma
> pues fue, de tan hermosa arquitectura,
> la materia cristal, bronce la forma. [Lope: *Op*, 1349]

11 *ídolos de dosel:* los nobles, convertidos en falsos dioses bajo el dosel en que acostumbraban a recibir pleitesía de sus allegados y servidores.

[92]

TEXTOS; A: fols. 282 v. y 283 r. / B E H I: fol. 46 v.
ERRORES: H I: 6 *el signo de interrogación, claro y nítido en* A *pero mal trazado y confuso en* B *y* E, *se ha convertido en dos puntos, por errata, en las ediciones* H I.

A Pedro Liñán de Riaza

SONETO XCII

Señor Liñán, quien sirve sin estrella,
en átomos del sol quimeras haze,
pues cuanto más el duro yugo abraze,
tanto más su fortuna le atropella.

De mí estoy cierto que nací sin ella;
pues ¿qué porfía el que sin ella naze?
La forma sin materia se deshaze;
cantar no puedo en Babilonia bella.

Sin premio, cosa injusta me parece
perder el tiempo, encanecer temprano,
ídolos de dosel, confuso abismo.

Dichoso vos, a quien el cielo ofrece
tabla en el mar, y en el profundo, mano,
sirviendo a dueño que se da a sí mismo.

---

3 abraçe A.
6 naçe A.
7 deshaçe A.

93 Este soneto aprovecha el mito de Hércules y la Hidra para llorar las desdichas personales. No está claro si alude a las penas amorosas o, lo que es más probable, a la falta de recompensa a sus méritos poéticos, lo que lo relacionaría con el soneto anterior.

1 El arranque enfático con el verbo *rompe* se convirtió en fórmula repetida en los sonetos de Lope. Recuérdese el soneto *A Leandro* conservado en el códice Durán: «Rompe las olas con el tierno pecho...», o en *El saber puede dañar:* «Rompe el tridente azul rota barquilla...» [Lope: *Ce*, III, 113], o en *La viuda valenciana:* «Rompe una peña el agua cuando estriba...» [Lope: *Ce*, I, 71].

4 *el bastón ñudoso:* la clava o porra con que Hércules se defendía y atacaba.

8 *temeroso:* temible, que infunde temor. Esa acepción es habitual en Lope: «*temerosa* tempestad», «el manto de noche *temerosa*». También lo usa en el sentido más común [vid. Fernández Gómez: *VcLV*].

Bruchi [*SmRL*, 241] subraya los elementos aliterativos de este verso, al que califica de prodigioso: *-blando* / *al*; *-blando* / *silbo*; *tem-* / *teme-* ; *eco* remite aliterativamente a *escamoso, cuello* y *cabezas* de los versos precedentes.

11 *en tantas diferencias de batallas*: en tan diversos problemas o conflictos.

14 *dexallas:* asimilación del grupo rl > ll, que es habitual en la lengua literaria del Siglo de Oro, sobre todo para facilitar la rima, como en este caso.

[93]

TEXTOS: A: fol. 283 r. y v. / B E H I: fol. 47 r.
ERRORES: E: 8 silvio (*mantienen el error* F G J; *corrigen* H I). // H: *epígrafe:* Soneto 39.

SONETO XCIII

Rompe las conchas Hércules famoso
de la Hidra feroz, y el campo esmalta
de veneno y de sangre, el tronco salta
por la violencia del bastón ñudoso.

Pero súbitamente el escamoso
cuello brota, en lugar de aquella falta,
siete cabeças de cerviz más alta,
temblando el eco al silvo temeroso.

Assí yo, triste (que vencer desseo
esta sierpe cruel de mi fortuna,
en tantas diferencias de batallas),

con mis desdichas sin cessar peleo;
mas donde quiero remediar alguna,
resultan tantas, que es mejor dexallas.

---

12 L *corrige arbitrariamente:* con más desdichas.

94 Fecha: 1601?

El soneto alude a una forzada ausencia de una amada que, por la insistencia en la imaginería solar, bien pudiera ser Lucinda. Parece escrito con la misma ocasión que el 73 y el 183, aunque este que ahora nos ocupa es más abstracto y tiene menos asideros biográficos. Los tercetos repiten los conceptos que hemos visto en los sonetos 53 y 43.

Por el paisaje inhóspito y por la evocación de los ojos de la amada, este soneto podría tener un remoto antecedente en los que Petrarca dedicó a su viaje de Colonia a Aviñón en 1333 [*C*, núms. 176 y 177].

8 Lope juega conceptuosamente con el doble significado del adjetivo *grave:* intenso y pesado.

10 La vida del amante no está regida por el sol natural, sino por el metafórico de la amada.

[94]

TEXTOS: A: fol. 283 v. / B E: fol. 47 v. / H I: fol. 48 r.

ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto XLIIII; D *corrige la errata.* // E: *epígrafe:* Soneto 94; *por error ocupa el fol. 48 r. en vez del 47 v., que le corresponde. Para colmo, la foliación está equivocada: pone 35 donde debería leerse 48. El reclamo que figura al pie del soneto* (Al) *nos revela que se ha trastocado el orden de los poema 94 y 95.* // H: *epígrafe:* Soneto 95. *Intenta subsanar el error de* E; *pero yerra al creer que está equivocado el número del soneto en vez de la ubicación. Corrige el reclamo del fol. 48 r.* (SONE); *pero no advierte el error en que incurre el fol. 47 r. cuyo reclamo* (SONE) *no remite al epígrafe del fol. 47 v.* (Al triunfo...). // I: *epígrafe:* Soneto 95. *Sigue a* H; *corrige el reclamo del fol. 47 r.* (Al), *pero no el desorden.* / 14 no puedo. // F *sigue el error en el orden introducido por* E; G J L N, *además, añaden la alteración del cuadernillo, por lo que el epígrafe que aparece en ellas es* Soneto 79, *excepto en* J, *donde una errata convierte este rótulo en* Soneto 70.

SONETO XCIV

Montes se ensalçan y dilatan ríos,
señora, entre los dos, mas por momentos
buelan a ti mis dulces pensamientos,
que dixera mejor mis desvaríos.

Por altas sierras, por estremos fríos,
dexan atrás los animosos vientos,
aunque llevan consigo mis tormentos,
con ser tan graves los tormentos míos.

Si de mi vida con su luz reparte
tu sol los días, cuando verte intente,
¿qué importa que me acerque o que me aparte?

Donde quiera se vee su hermoso oriente;
pues si se vee desde cualquiera parte
quien es mi sol, no puede estar ausente.

3 dulçes A.
12 ve I
13 ve I.

95 Case [*FcTJ*, 82-89] trató de demostrar que este soneto se gestó en una presunta estancia de Lope en Sevilla en 1600. Las razones son de muy poco peso: la «evidente» huella de Herrera, concretamente del soneto LVI de *Algunas obras*, y la amistad con Francisco Pacheco, pintor y editor del poeta sevillano. No tenemos constancia de ese viaje y, en rigor, desconocemos la fecha de composición del poema, aunque imaginamos que debió de crearse poco antes de su impresión.

Éste es uno de los sonetos más afortunados de las *Rimas* y también uno de los más comentados [vid. Spitzer: *LVTJ* ; Erdman: *SsTJ* ; Case: *FcTJ*; Bruchi:*SmRL*, 198-199, y nuestra *Introducción*, 5.5.].

El asunto, de origen bíblico (*Libro de Judit*), ha sido predilecto de toda clase de artistas: plásticos (Miguel Ángel, Mantegna, Caravaggio, Artemisia Gentileschi...), literarios (Petrarca), musicales (Vivaldi y su *Juditha triumphans*). Véase también la versión de Juan de Moncayo [*R*, nº 89] en un extenso romance de 260 versos. Lo peculiar del soneto de Lope es su buscado estatismo, las plasticidad que anula el movimiento. Desconocemos la fuente inmediata de inspiración, pero parece que el poeta tenía ante los ojos o en la imaginación un lienzo, cuyos planos va describiendo. La acción se ha consumado y lo que nos muestra es la doble perspectiva del horror, barroco y pomposo, de Holofernes muerto, y el triunfo de la heroína, que se reduce al último terceto y que mezcla el brillo de la victoria militar con lo monstruoso de la cabeza cortada del general enemigo.

Lope volvió con menos fortuna sobre la figura de Judit en uno de los sonetos que publicó en el libro *Elogios de las mujeres insignes del Viejo Testamento* de Martín Carrillo [vid. Lope: *Os*, XVII, 247].

2 En el texto bíblico, Holofernes no es tan feroz ni tan tiránico. Con Judit se muestra sumamente gentil y generoso.

4 Alude al tópico moral sobre el castigo de la soberbia, según el cual las flechas lanzadas contra el cielo vuelven a caer sobre el que las dispara, o, como dice el refrán: «Al que al cielo escupe en la cara le cae».

5 Como señala Erdman [*SsTJ*, 241-242], en el episodio bíblico se citan dos velos: la cortina exterior («Vagao [...] stetit ante cortinam», *Judit*, 14, 13) y el tul o mosquitero bordado en oro y piedras preciosas («Videns itaque Judith Holofernem sedentem in conopeo, quod erat ex purpura, et auro, et smaragdo, et lapidibus pretiosis intextum», *Judith*, 10, 19). Es este último el que se lleva, como botín de guerra, la heroína judía. Pero Lope, poeta dramático aun cuando se limite a describir, ha reducido las dos cortinas a una, ha hecho que sea Holofernes el que la arranque en los estertores y la ha dejado barrocamente revuelta en medio de la lujosa y macabra escena.

[95]

Textos: A: fols. 283 v. y 284 r. / B: fol. 48 r. / E H I: fol. 47 v.
Errores: E: 9 costa. // H I: *epígrafe:* Soneto 94, *por las razones expuestas en el poema 94* // F: *epígrafe:* Soneto XCIV. // G J L N: *epígrafe:* Soneto 78, *por las razones expuestas en el poema 94.*

Al triunfo de Judit

SONETO XCV

Cuelga sangriento de la cama al suelo
el ombro diestro del feroz tirano,
que opuesto al muro de Betulia en vano,
despidió contra sí rayos al cielo.

Rebuelto con el ansia el rojo velo
del pavellón a la siniestra mano,
descubre el espectáculo inhumano
del tronco horrible, convertido en yelo.

Epígrafe: Al triumpho de Judith A B E H I.
2 hombro H.

9 *Baco*: el dios del vino y, por metonimia, el mismo vino.

10 Estos versos ofrecen cierta ambigüedad, aunque la lectura más inmediata es clara y precisa: «El vino está derramado; el arnés afea con su rudeza las copas y la mesa del banquete, ahora derribada». Erdman [*SsTJ*, 243-244] ha sugerido otra lectura: el vino derramado afea (mancha) el arnés, los vasos y la mesa. Se trataría de ese procedimiento, tan caro a Herrera y a Medrano, que Dámaso Alonso [*Oc*, III, 321-324] llamó «intercalación de sintagmas no progresivos». A esta interpretación se opone la ausencia de una copulativa que enlace el primer elemento (el fuerte arnés) con el segundo (los vasos). Además de la lectura propuesta por Erdman, existe otra que sin duda revolotea por la mente lectora:

Vertido Baco, el fuerte arnés afea;
los vasos y la mesa derribada;
duermen las guardas, que tan mal emplea.

Con todo, creemos que la lectura más acertada es la primera; aunque, como los versos se crearon para ser oídos, la percepción última va a depender de la intensidad de las pausas y de las inflexiones.

11 Erdman [*SsTJ*, 243-244] sostiene que el sujeto de *emplea* es Baco y que la frase significaría: «Baco emplea mal a los guardas en sus orgías»; pero el sentido común nos indica que quien los emplea mal es el desdichado Holofernes, que muere decapitado mientras sus soldados duermen.

14 También en este último terceto la economía lingüística induce a ciertas ambigüedades sintácticas que Erdman [*SsTJ*, 244-247] se encargó de subrayar. La interpretación más llana nos dice que en la muralla, donde se agolpa el pueblo de Israel, Judit aparece esgrimiendo como arma la cabeza del general. Es posible otra interpretación: Judit, coronada (es decir, victoriosa, aplaudida) por el pueblo de Israel, se presenta armada (de punta en blanco) y con la cabeza de Holofernes en la mano

Vertido Baco, el fuerte arnés afea
los vasos y la mesa derribada;
duermen las guardas, que tan mal emplea;

y sobre la muralla coronada
del pueblo de Israel, la casta hebrea
con la cabeça resplandece armada.

13 Isrrael A.

96 Fecha: 1599?

Américo Castro [en Rennert y Castro: *VLV*, 404] lo incluye entre los poemas anteriores al momento en que Lucinda correspondió al amor de Lope.

El poema presenta una larga relación de las virtuosas actitudes que han de mover a Lucinda a apiadarse del poeta. El tema, expuesto en los tercetos y sintetizado en el último verso, es el silencio amoroso, tópico del petrarquismo, del que Góngora [*Oc*, nº 98] se burló en su famosa letrilla «Manda Amor en su fatiga...» (1583):

En la ley vieja de Amor
a tantas fojas se halla
que el que más sufre y más calla,
ese librará mejor;
¡mas triste del amador
que, muerto a enemigas manos,
le hallaron los gusanos
secretos en la barriga!

Paradójicamente, el mejor cantor español del secreto amoroso sería su discípulo, el lenguaraz y maldiciente conde de Villamediana [*O*, 109]:

Oh cuanto dice en su favor quien calla,
porque de amar, sufrir es cierto indicio...

4 *cifra*: compendio, resumen.

8 Recuerda el refrán «Obras son amores y no buenas razones». El poeta dice que las palabras quedarán ociosas ya que de su amor van a hablar los hechos.

12 «Si el tiempo y la fortuna tienen poder sobre las personas...». Es una versión del refrán «Tiempo y fortuna todo lo mudan».

[96]

Textos: A: fol. 284 r. y v. / B E H I: fol. 48 v.
Errores: A B: 1 Mis recatos, ojos, mis passiones (*corrigen las fes de erratas*). // E: 14 mi amor.

SONETO XCVI

Mis recatados ojos; mis passiones,
más encogidas que mi amor quisiera;
mi fee, que en vuestras partes considera
la cifra de tan altas perfecciones;

el justo limitar demonstraciones;
el mudo padecer, que persevera;
la voluntad, que en siendo verdadera,
libra para las obras las razones;

todos, señora, os dizen que esperando
están de vos lo que el amor concede
a los que saben padecer callando.

Si el tiempo buela y la fortuna puede,
no ay esperar como callar amando,
ni amor que calle que sin premio quede.

---

1 Mis recatos, mis ojos, mis passiones E. *Como puede observarse esta versión corrige la hipometría de* A B D; *pero, dado el general descuido de* E *y el hecho de que* H *siempre trata de subsanar sus errores, nos inclinamos a pensar que si la edición de 1613 se ha permitido enmendar un verso que aparentemente no precisaba de enmienda, se debe a que la lectura de* E *es espúrea.* F G J *corrigen como* H, *pero la puntuación conserva el recuerdo de* A B E: mis recatados, ojos, mis passiones.

3 fe E H I.

9 J L *corrigen erróneamente* : todos, Señor.

97 Fecha: 1599-1602?

Se encuentra en *La piedad ejecutada*, y Jörder [*FSLV*, 65] lo cree de 1602 o poco anterior. Morley y Bruerton [*CcLV*, 48] datan la comedia entre 1599 y 1602.

Es un nuevo diálogo con el propio sentimiento, en la línea que ya hemos visto en el soneto 58 («Dexadme un rato, pensamientos tristes...»). El razonamiento del yo poético frente a sus tristezas se sostiene sobre el tópico de la variabilidad de la fortuna, que para un triste debería consistir en la llegada de la felicidad. Sin embargo, una nota de desánimo cierra el poema.

4 El fin de la tristeza, perturbar al desdichado amante, dejará de tener sentido cuando el desasosiego se convierta en su estado natural.

[97]

TEXTOS: A: fol. 284 v. / B E H I: fol. 49 r. / T_{18} (*La piedad ejecutada*): fol. 180 r. / M_{13} (*Varios enigmas y versos*): fol. 85 r. y v.

ERRORES: B: *epígrafe:* Soneto XLIVI. / 2 esfuerça (*aunque es difícil distinguir entre dos palabras próximas y la fusión por error en una sola, creemos que en este caso estamos ante una errata que el texto* B *ha trasmitido a buena parte de sus sucesores, incluso a la cuidada edición de Lisboa,* D). // E: 2 esfuerça. / 7 vuestr. / 11 de las alegre shoras dosta. // H: 2 esfuerça (*corrige la edición* I).

SONETO XCVII

Tristezas, si el hazerme compañía
es fuerça de mi estrella y su aspereza,
vendréis a ser en mí naturaleza,
y perderá su fin vuestra porfía.

Si gozar no merecen de alegría
aquellos que no saben qué es tristeza,
¿cuándo se mudará vuestra firmeza?
¿Cuándo veré de mi descanso el día?

Sola una gloria os hallo conocida:
que si es el fin el triste sentimiento
de las alegres horas desta vida,

vosotras le tendréis en el contento;
mas, ¡ay!, que llegaréis a la partida,
y llevaráse mi esperança el viento.

Epígrafe: El mismo M_{13}.

4 y perderá el rigor vuestra porfía T_{18}.

98 Fecha: anterior a 1593 (1589-1590?)

Este soneto se escribió, según conjetura Montesinos [*EsLV*, 238], en Valencia (1589-1590). Hay en él una alusión a la ruptura con la Osorio. Es anterior a 1593 pues figura en el *Cartapacio Penagos*.

Se trata de una disputa, al modo medieval, entre los personajes alegóricos, en la que interviene como testigo el yo poético con su carga de experiencias personales.

Sobre el dedicatario vid. soneto 11.

4 *el viejo*: el tiempo.

6 *cifrar*: «compendiar, epilogar, abreviar, reducir muchas cosas a una» [*Dicc. aut.*].

8 Lope, según dijo en el discurso preliminar, a vueltas de la Elena de Troya, alude a la Elena que provocó su destierro.

14 La versatilidad del sentimiento lopesco a impulsos del agravio aparece en otros muchos textos (vid. son. 160).

[98]

Textos: A: fols. 284 v. y 285 r. / B E H I: fol. 49 v. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 19 r.y v.

A don Luis de Vargas Manrique

SONETO XCVIII

Contendiendo el amor y el tiempo un día,
señor don Luis, sobre su fiero estrago,
la destruición de Roma y de Cartago
el viejo en boz cansada repetía.

Amor, con vanas fábulas, quería
cifrar en muerte su fingido halago,
y en Troya, cuando fue sangriento lago,
las cenizas de Elena rebolvía.

«Bien sabes —replicó por passatiempo
al ignorante niño el viejo sabio—
que con sola una ausencia te enflaquezco.»

Pidió un testigo amor, trúxome el tiempo;
yo juré que en un hora, aviendo agravio,
no sólo sé olvidar, pero aborrezco.

Epigrafe: Manrrique A . / Soneto 68. Del mismo M_1.

3 la destruición de Troya y de Cartago M_1.

4 voz A I.

7-11 y de que Troya fue sangriento lago
la causa principal se atribuía.
El tiempo, como en burla y pasatiempo,
le dijo: «Loco y ciego, ¿qué porfías
si con sola una ausencia te enflaquezco?» M_1.

12 tráxome I.

13 yo juré la verdad porque en tres días M_1.

99 Fecha: 1600-1602?

Aunque no se cita la destinataria de este soneto, en la serie poemática de las *Rimas* no hay duda de que está dedicado a Lucinda, cuyos ojos aparecen tantas veces como centro de la vida íntima del poeta. Por eso no hemos dudado en incluirlo en el «ciclo de la posesión» (vid. *Introducción*, 4.4.).

El texto adopta una estructura tópica del petrarquismo, heredada de los clásicos de la antigüedad: la acumulación de imposibles para ponderar por contraste en los últimos versos la firmeza del amor del poeta. El procedimiento, sus raíces y su uso en la lírica de Lope han sido minuciosamente estudiados por Scheid [*PLVS*, 39-55]. Las listas de *impossibilia* habían llegado a ser tan mostrencas que Ravisio Textor [*O*, I, 437-445] las cataloga en su *Officina*, tantas veces consultada por Lope y otros poetas. En las *Rimas* el procedimiento, con mayor o menor pureza, se encuentra también en los sonetos 132 y 170.

Sobre la estructura y sentido de este soneto, en sus dos variantes, lírica y dramática, ha tratado Brown [*RsSO*, 23, y *Leps*, 228].

1 A propósito de este verso y el siguiente Scheid [*PLVS*, 46, nota] cita otro de las *Pónticas* ovidianas (IV, 6, 48): «Solis ad eoas currus agetur aquas».

8 Es recreación del verso de Serafino Aquilano «E per molto variar natura è bella», cuya fortuna en España ha sido objeto de numerosos estudios [vid. Fucilla: *CpLV*, 233, Morel-Fatio: *FEvi*, Díez-Canedo: *Fevi*, y Reyes: *Fevi*].

10 Se creía que el hombre estaba regido por cuatro humores o cualidades pasivas que se oponían entre sí: la humedad y la sequedad, la frialdad y el calor. Según predominaran unas u otras, así era el humor, el talante del individuo. Sobre esta teoría se sustenta el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan. En Covarrubias [*Em*, fol. 137 r.] leemos: «los humores, siendo desiguales, el que es más poderoso al flaco embía su mesma fuerça, y dándole la muerte en vida propia suya le convierte».

13 Según la física de la época, los elementos (fuego, aire, agua y tierra) están en perpetua lucha, lo que da origen a diferentes fenómenos de la naturaleza.

[99]

Textos: A: fol285 r. y v. / B E H I: 50 r. / T_{17} (*El sol parado*): fol. 214 r. y v.

SONETO XCIX

Perderá de los cielos la belleza
el ordinario curso, eterno y fuerte;
la confusión, que todo lo pervierte,
dará a las cosas su primer rudeza.

Juntaránse el descanso y la pobreza;
será el alma inmortal sujeta a muerte;
hará los rostros todos de una suerte,
la hermosa, en varïar, naturaleza.

Los humores del hombre, reducidos
a un mismo fin, se abraçarán concordes;
dará la noche luz y el oro enojos.

Y quedarán en paz eterna unidos
los elementos, hasta aquí discordes,
antes que dexe de adorar tus ojos.

1 Dexará de los cielos T_{17}.
2 el ordenado curso T_{17}.
3 lo previerte T_{17}.
4 la primer T_{17}.
5 Alma tendrá del árbol la corteza T_{17}.
6 sugeta A. / y la nuestra será sujeta a muerte T_{17}.
9 reduzidos E H I.
10 serán en sí concordes T_{17}.
11 la tierra al fuego llevará despojos T_{17}.
12 y los Alpes en fuego convertidos T_{17}.

100 Fecha: 1596

Como señala Montesinos [*EsLV*, 241], es de 1596, fecha de la muerte en Luxemburgo del segundo duque de Pastrana, don Rodrigo Gómez de Silva, hijo de Ruy Gómez de Silva y de la princesa de Éboli. Poco después de morir lo había elogiado en *La Dragontea*:

> Aquella espada belicosa y fuerte,
> si del ingenio bastan fuerças y arte
> para poder quitársela a la muerte,
> cuelgue en el templo del sangriento Marte,
> de aquel mancebo ilustre que la suerte
> tuvo tan corta en el vivir, en parte
> que el gran nombre de Silva y de Pastrana
> viven con fama eterna y soberana. [Lope: *Oc*, I, 241]

Lope tuvo ciertos contactos con su hijo, Ruy Gómez de Silva (1585-1626), aficionado a las letras, que tuvo academia en su casa (a la que se alude en *La dama boba*, vs. 2125-2127). Habla de él con simpatía en sus cartas y en *El peregrino* [Lope: *Pp*, 374].

Sobre don Rodrigo Gómez de Silva trata Luis de Salazar y Castro, que reproduce con errores el poema de Lope [*HcS*, 555].

El soneto, como indica Morby [en Lope: *D*, 244], se inspira en un epitafio latino de Ariosto al marqués de Pescara: «Quis iacet hoc gelido sub marmore?...». En este texto aparecen los personajes alegóricos de Marte, la Muerte y la Envidia. También pudo inspirarse en el soneto dialogado que Camões dedicó *Á morte de D. Maria Távora* y, en menor medida, en los dos dedicados al rey don Juan III de Portugal [*Rac*, núms. 158, 160 y 165].

Dámaso Alonso [*Scel*, 409-410] estudió su estructura correlativa y apunta como precedente, bien que remoto, el soneto 84 del *Canzoniere* de Petrarca. Grieve [*PcLV*, 424-426] lo ha relacionado con el soneto L de las *Rimas sacras* dedicado *A la Resurreción*. Al margen de la común posición central en los poemarios y de la idea de la vida tras la muerte, aunque en el nuestro lo único que perdure sea la fama, poco vemos de común entre los dos sonetos.

[100]

TEXTOS: A: fol. 285 v. / B E H I: fol. 50 v. / V_{10} (*Historia de la casa de Silva*): pág. 555.
ERRORES: I: 14 y que la fama. // V_{10}: 4 ¿Y tú, Roberto?

A la muerte del duque de Pastrana

SONETO C

—¿Quién llora aquí? —Tres somos. Quita el manto.
—La muerte soy. —¡La muerte! Pues ¿tú lloras?
— Sí, que corté de sus fatales horas
a un César español término tanto.

—¿Y tú, robusto? —Marte soy. —¿Con llanto
el resplandor del claro arnés desdoras?
—Perdí por otras manos vencedoras
yo luz, España sol, Flandes espanto.

—Y tú, niño, ¿quién eres? —Antes era
Amor, pero murió mi nombre y llama
muerto el más bello que la fama escrive.

—Muerte, Amor, Marte, no lloréis que muera
don Rodrigo de Silva: que la fama
de su valor eternamente vive.

3 conté E; *le siguen* G F J L P V_{10}.
4 Céssar B (*quizá se trate de una errata, pues en el poema 107 escribe* César).

101 Fecha: 1600?

Una primera versión, casi idéntica a la definitiva, figura en *Los Benavides*, que, según el manuscrito Gálvez, se compuso en 1600, y Morley y Bruerton [*CcLV*, 230-231] datan entre 1598 y 1602. Doña María Goyri [*LVR*, 118] cree que alude al amor de Elena, en cuyo caso podría ser muy anterior.

Existen algunas semejanzas con otros sonetos que pertenecen al ciclo de Filis, y que tratan el tema del desengaño ligado a esa experiencia; pero no se puede concluir nada definitivo.

El tema de nuestro soneto, recogido en los últimos versos, es la preferencia por el engaño que sostiene la esperanza y la ilusión del poeta, frente al desengaño que las mata. El poema, muy barroco en las hiperbólicas imágenes de los cuartetos, presenta una doctrina vitalista que rompe con los tópicos de ascética renuncia que caracterizan la mentalidad de ese periodo.

El tema del desengaño, relacionado con la experiencia amorosa, lo trató reiteradamente Lope en la época de su primera madurez. Vid. la canción de Belisarda en el libro I de la *Arcadia* («¡Oh burlas de amor ingrato...!») y los sonetos 62 y 162 de las *Rimas*.

1 Este primer verso recuerda el del soneto 123: «Cayó la Troya de mi alma en tierra...».

Lope presenta a sus pensamientos como los personajes bíblicos de la torre de Babel o los de la mítica gigantomaquia, que intentaron escalar el cielo y fueron castigados por la divinidad. Es imagen tópica del amante que aspira a llegar hasta la amada.

2 Los mismos conceptos, con epítetos lopescos pero con la torpeza rítmica habitual en Covarrubias, aparecen en los *Emblemas morales* [*Em*, fol. 121]: «...deshaze el vano y loco pensamiento / del que en el ayre armó torres de viento».

4 *con sus estremos*: los extremos de la torre. Los pensamientos podían parangonarse por su altura con la torre alegórica que estaban construyendo.

5 Alude al mito de Ícaro, que osó acercarse al sol y murió en el intento (vid. son. 43, vs. 6 y 8).

8 La *ciega mariposa* es metáfora tópica del amante que perece en las llamas del amor. Covarrubias [*Tlc*, s. v. *mariposa*] la explica cumplidamente: «Es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede aver. Éste tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema. [...] Esto mesmo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la muger para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida».

[101]

TEXTOS: A: fol. 286 r. / B E H I: fol. 51 r. / M_{13} (Ms. 22.44 de la Biblioteca Nacional): fol. 86 r. y v./ T_2 (*Los Benavides*): fol. 187 v.
ERRORES: T_2: 12 pluuiera. / 14 que la vida.

SONETO CI

Cayó la torre que en el viento hazían
mis altos pensamientos castigados,
que yazen por el suelo derribados,
cuando con sus estremos competían.

Atrevidos, al sol llegar querían
y morir en sus rayos abrasados,
de cuya luz, contentos y engañados,
como la ciega mariposa, ardían.

¡O, siempre aborrecido desengaño,
amado al procurarte, odioso al verte,
que en lugar de sanar, abres la herida!

Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño:
que si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida.

Epígrafe: El mismo M_{12}.
4 extremos M_{12}.
5 Por lo menos llegar al sol querían T_2.
6 abrazados M_{12}.
12 dulçe A.

102 El soneto se estructura al modo manierista. En los 12 primeros versos describe el diluvio universal, para preguntarse cómo pudo preservarse el fuego del amor en tan adversas circunstancias.

1 *el mejor planeta:* comúnmente esta perífrasis alude al sol por ser el mayor de los astros que, aparentemente, giran en torno de la tierra. En el texto, en cambio, se le atribuye el envío de la lluvia, característica que, según la mitología, es propia de Júpiter, el padre de los dioses, vinculado al mayor de los planetas, en el sentido moderno del término.

2 *Etna y Bolcán*: antonomasia y metonimia para designar a los volcanes. Como es sabido, la mitología situaba la fragua en que el dios Vulcano (Bolcán en el texto) fabricaba el rayo, bajo la bóveda del volcán Etna, en las islas Lípari.

4 Cubriendo con nubes el sol. Este verso confirma que el *mejor planeta* a que se aludió antes no es el sol.

7 *bala:* los trozos de nieve que se levantan con la ventisca.

8 *Gange*: nombre del río de la India; por conveniencias métricas, alterna en Lope esta forma (también en el soneto 144 de las *Rimas*) con la moderna *Ganges*, que se encuentra en el soneto 197.

El Ganges y el Danubio (a veces citado con el antiguo nombre de Istro) no faltan en ninguna de las listas de ríos tópicos del petrarquismo (vid. nota al soneto 197, v. 8 de las *Rimas*).

[102]

TEXTOS: A: fol. 286 r. y v. / B E H I: fol. 51 v. / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 7 v.

SONETO CII

Cuando el mejor planeta en el diluvio
tiempla de Etna y Bolcán la ardiente fragua,
y el mar, passando el límite, desagua,
encarcelando al sol dorado y ruvio;

cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio
mil cuerpos entre verdes obas y agua;
cuando balas de nieve y rayos fragua,
y el Gange se juntó con el Danubio;

cuando el tiempo perdió su mismo estilo,
y el infierno pensó tener sossiego
y excedió sus pirámides el Nilo;

cuando el mundo quedó turbado y ciego,
¿dónde estavas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,
que en tantas aguas se escapó tu fuego?

---

1 Cuando Júpiter fiero en el diluvio M_{10}.
2 Ethna A B E H I. / mató del Etna la insaçiable fragua M_{10}. / *Las ediciones modernas* (N *y* P) *escriben* volcán, *con minúscula, pero se trata de un nombre propio: Vulcán, Vulcano.*
3 y el mar pasando el límite del agua M_{10}.
6 cuerpos cubiertos de obas verdes y agua M_{10}.
7 valas H I.
8 Denubio M_{10}.
9 cuando el çielo mudó su mesmo estilo M_{10}.
10 el infierno pensó tener sosiego M_{10}.
11 al Nilo M_{10}.
12 confuso y ciego M_{10}.
13 assilo H I.

103 Fecha: 1ª redacc.: 1600; 2ª redacc.: 1602?

Una primera versión figura en *Los Benavides*, fechada en Madrid el 15 de junio de 1600, según el manuscrito de la colección Gálvez. Morley y Bruerton [*CcLV*, 231] señalan las fechas de 1598-1602 como los límites extremos para la redacción de la comedia. La segunda versión debe de ser de 1602; sería una reelaboración para insertar el soneto dramático en el marco poemático de las *Rimas*.

Es una interpelación al Amor, emparentada con los sonetos 141 y 145 y con otros muchos de Lope [vid. Jörder: *FSLV*, 291-293]. Se inserta en la corriente artística del Barroco que atrae los mitos clásicos al mundo contingente de la realidad cotidiana, cuyo precedente puede buscarse en el soneto «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso...» de Hurtado de Mendoza [*Pc*, 275]. El poema de Lope reduce el conflicto entre el enamorado y el Amor a una disputa entre el acreedor y el moroso.

4 Lope repitió formulariamente algunos elementos de este soneto en el que empieza «Amor, no ha sido trato de hombre honrado...», incluido en *La varona de Castilla* [Lope: *ONAc*, VIII, 210] y copiado en el Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional, fol. 81 v. Las mismas palabras *in rima*, aunque con otro significado, en Hurtado de Mendoza [*Pc*, 275]:

> ¿en qué ley halláis vos que un hombre honrado
> esté sujeto a vos?

7 *estelionato:* «Los juristas llaman *crimen stellionatus* al que arranca del proceso alguna escritura o maliciosamente la encubre» [Covarrubias: *Tlc*]. En el ámbito mercantil el estelionato más frecuente consiste en vender dos veces una misma propiedad, ocultando al segundo comprador la venta anterior, como apunta Lope en el verso 8. En *La Dorotea* (acto V, esc. v): «O falsos papeles, o mentiras discretas, o engaños disfrazados, o palabras venenosas, áspides en flores y cédulas falsas, donde no avía crédito; estelionatos de amor, que obligárades la voluntad que no teníades...» [Lope: *D*, 428].

9 *plazo estrecho*: la inminencia del cumplimiento de una obligación o el plazo improrrogable para una actuación judicial.

13 Los *pleitos de acreedores* en el siglo XVII, como hoy, eran particularmente largos. En *Mirad a quién alabáis*:

> Ya tu intención viene a ser
> como pleito de acreedores...
>
> [Lope: *ONAc*, XIII, 43]

[103]

TEXTOS: A: fol. 286 v. / B E H I: fol. 52 r. / T_2 (*Los Benavides*): fol. 178 v.

SONETO CIII

Amor, mil años ha que me has jurado
pagarme aquella deuda en plazos breves;
mira que nunca pagas lo que deves:
que esto sólo no tienes de hombre honrado.

Muchas vezes, Amor, me has engañado
con firmas falsas y esperanças leves;
a estelionatos con mi fee te atreves,
jurando darme lo que tienes dado.

Oy que llega mi vida al plazo estrecho,
si en palabras me traes y en engaños,
que te echaré en la cárcel no lo dudo.

Mas ¿cómo pagarás, Amor, si has hecho
pleito de acreedores por mil años,
y en buscando tu hazienda estás desnudo?

---

1 Amor, seis años T_2.
4 que eso T_2.
5-12 Muchas veces en pajas me has pagado:
que de mal pagador tanto te atreves;
que todo es viento y esperanzas leves
cuanto me rinde en fruto mi cuidado.
Amor, hoy llega el plazo, el punto es hecho;
si en palabras me traes y con engaños,
que te echaré en la cárcel, temo y dudo.
Mas ¿qué podré cobrar, Amor, si has hecho T_2.
7 fe E H I.
14 *En* A *y* B *el signo de interrogación final apenas puede distinguirse. Está muy claro en las demás ediciones* (E H I).

104 Soneto de inspiración bíblica (*2 Samuel*, 18, 9). Como en otros poemas de asunto mitológico, Lope detiene la acción en el preciso momento de la muerte, sin antecedentes ni consecuentes. En los cuartetos alternan la descripción objetiva y la reflexión moral; en los tercetos, que hablan directamente al protagonista, predominan las consideraciones éticas [vid. *Introducción*, 5.5. y Erdman: *LVAl*]. Los últimos versos son particularmente conceptuosos y merecieron los elogios de Gracián [*Oc*, 263]. D. Alonso [*Scle*, 402] analizó su estructura correlativa.

Lope vuelve sobre el mito de Absalón como símbolo moral en la canción «Virgen del mar, estrella tramontana...» de *El peregrino:*

Sin duda fue soberbia, inobediencia
y amor propio mi culpa, pues aguarda
un árbol con los suyos mis cabellos,
de Absalón el ejemplo y la inclemencia
de Joab riguroso me acobarda,
si me viene a matar suspenso en ellos.

[Lope: *Pp*, 89]

En las *Rimas sacras* [Lope: *Op*, 411]:

Colgaron a Absalón de los cabellos
inobediencias a David y agora
a la misma Obediencia cuelgan de ellos.

El asunto es tópico. Véase otro desarrollo en Juan de Moncayo [*R*, nº 22], posiblemente dependiente del soneto de Lope.

11 *famoso*: «cosa buena, perfecta y que merece fama» [*Dicc. aut.*].

13 Ya Gracián [*Oc*, 263] ponderó el juego conceptista con los cabellos de Absalón y el refrán «la ocasión la pintan calva». Como señala Bruchi [*SmRL*, 221], retoma este tópico en la *Jerusalén conquistada* (canto XII, 67): «es hija la ocasión del tiempo calvo».

[104]

Textos: A: fols. 286 v. y 287 r. / B E H I: fol. 52 v. / V_9 (*Agudeza y arte de ingenio*): pág. 36.

De Absalón

SONETO CIV

Suspenso está Absalón entre las ramas
que entretexen sus hojas y cabellos,
que los que tienen la sobervia en ellos
jamás espiran en bordadas camas.

Cubre de nieve las hermosas llamas,
al eclipsar de aquellos ojos bellos,
que assí quebrantan los altivos cuellos
las ambiciones de mayores famas.

¿Qué es de la tierra que usurpar quisiste,
pues apenas la tocas, de liviano,
bello Absalón, famoso exemplo al suelo?

Esperança, ambición, cabellos diste
al viento, al cielo, a la ocasión; tan vano,
que te quedaste entre la tierra y cielo.

---

8 J L V_9 *leen* mejores famas; *siguen a* G, *que por errata imprimió* majores famas.

10 a penas A B (*la separación parece nítida e indudable*).

105 Fecha: 1599-1600?

No nombra a Lucinda, pero los ojos azules la aluden. Según Montesinos [*EsLV*, 243], es una de las letanías a la belleza de Micaela. Jörder [*FSLV*, 62] lo data en 1599-1600.

Como se ha comentado en la *Introducción* (3.5.), el soneto gira en torno a la excitación sexual que provoca el instrumento privilegiado del amor neoplatónico: los ojos. En los tercetos desarrolla una hipérbole galante y conceptuosa.

3 El zafiro por su color azul pálido se asociaba al frío, a pesar de estar consagrado al dios del sol, Apolo.

10 Lucinda no teme el veneno de la pasión amorosa que comunican los galanes por la mirada. Sus ojos tienen más fuerza y penetración.

13 Se cuenta de algunos poderosos de la antigüedad que acostumbraban su cuerpo a tomar pequeñas dosis de tósigos para impedir que pudieran envenenarlos.

14 Los ojos son más crueles que Nerón, pues abrasan a todo el mundo y el emperador hubo de contentarse con incendiar Roma.

[105]

Textos: A: fol. 287 r. y v. / B E H I: fol. 53 r.

SONETO CV

Ojos de mayor gracia y hermosura
que han dado embidia al sol, color al cielo,
si es al zafiro natural el yelo,
¿cómo encendéis con vuestra lumbre pura?

¿Por qué de la modesta compostura,
con que os adorna de vergüença un velo,
nace un desseo que derriba al suelo
lo que el amor platónico procura?

Miráis y no teméis, ojos traidores,
que con vuestros venenos fueran vanos
cuantos el miedo halló, ni vio el profundo.

Matáis de amor, y no sabéis de amores,
seguros de veneno, y más tiranos
que fue Nerón, pues abrasáis el mundo.

106 Fecha: anterior a 1593

Se encuentra en el *Cartapacio Penagos*. Debe de ser, por tanto, anterior a 1593.

El soneto es una tópica descripción de la noche a través de las constelaciones, que le permite constatar la ausencia de la amada («mis luces bellas») e invocarla para que acuda al encuentro con el yo poético.

Sobre la noche como tema poético en Lope vid. son. 137.

1 *descoger:* desplegar, lo contrario de recoger. La imagen de que la noche extiende un manto o un velo sobre el mundo es tópica.

3 *Copa*: constelación austral.

4 *Corona:* constelación austral. Según la mitología, Ariadna, hija del rey Minos, ayudó a Teseo a matar al Minotauro y salir del laberinto de Creta. Abandonada, se casó con Baco, que le regaló una corona de oro y piedras preciosas labrada por Vulcano. Esta corona pasó a formar parte de los astros.

5 *Andrómeda*: constelación boreal que, según la mitología, era la protagonista de la fábula de Andrómeda y Perseo, de que hablamos en el son. 86.

6 *Pegaso*: constelación boreal que representa al famoso caballo alado que montó Belerofonte.

7 *Orión*: constelación ecuatorial que puede verse desde Europa a simple vista durante la segunda mitad del año. Según la mitología griega, Orión era un cazador que, tras estar cinco años siguiendo a la Pléyade, fue convertido en constelación. El adjetivo *inhumano* debe de aludir a su condición de cazador o a que va aparejado al tiempo otoñal (vid. son. 27).

8 *Élice*: Hélice, la Osa mayor. Se le llamó Hélice porque gira alrededor del polo. Según la mitología, fue hija de Oleno y con su hermana Ega (la constelación de la Cabra) crio a Júpiter.

[106]

TEXTOS: A: fol. 287 v. / B E H I: fol. 53 v. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 9 r.

SONETO CVI

La noche viene descogiendo el velo
bordado de las luzes de Dïana,
vense la bella Copa y Arïana
con la corona de que ilustra el cielo.

Vense la hermosa Andrómeda y el buelo
del alado Pegaso, y la inhumana
espada de Orïón, y con su hermana
Elize clara, tan notoria al suelo.

Sólo faltan aquí mis luzes bellas,
que si salieran, no se viera alguna
de cuantas haze el resplandor de Apolo.

Salid, que a vuestra luz, mis dos estrellas,
esconderáse la embidiosa luna
y gozaré mi bien secreto y solo.

Epígrafe: Soneto 38. Del mismo M_1.
2 bordando M_1.
3 béese M_1.
5 béese M_1.
6 elado M_1.
8 eliçe bella M_1.
9-11 Sólo faltava que mis luçes bellas,
que a su bibo esplandor no ay luz ninguna,
y pues de día se escureçe Apolo M_1.

107 Este soneto está dedicado a un militar de larga carrera y aficionado a las letras. Blecua [Lope: *Op*, 86] aventuró la hipótesis de que se tratara del duque de Alba, don Antonio, pero creemos que en él no concurren las circunstancias que se señalan en el texto. No resulta fácil dar con el nombre del dedicatario ya que puede ser desde un alto magnate a un oscuro soldado. El que más se acerca al personaje descrito es don Félix Arias Girón (vid. son. 114); pero éste no estuvo, que sepamos, en «las regiones antárticas», salvo que esta expresión sea una hipérbole y no haya que entenderla literalmente. El soneto parece un elogio preliminar para algún libro que no hemos localizado y que quizá no llegó a publicarse.

3 En la *Arcadia* Lope [*A*, 70] anota: «Calisto, hija del rey Licaón de Arcadia. Gozóla Júpiter y convirtióla Juno en osa, que es la que vemos agora en el norte». El *polo de Calisto* es el polo norte y, por extensión, el hemisferio boreal. Con ese valor aaparece en Ariosto (*Orlando*, canto III, oct. 17): «tra quanto è 'n mezzo Antartico e Calisto»; en Garcilaso (*Elegía*, I, último verso): «será desde el Antártico a Calisto» [vid. Herrera: *OGa*, 339] y en los *Triunfos divinos* de Lope [*Os*, XIII, 47]: «en el ártico polo de Calisto». Pero está claro que nuestro autor usa el término a veces traslaticiamente para aludir al hemisferio occidental, es decir, a América. Así, en los versos *A la primera fiesta del palacio nuevo*:

Ya pues que se ocultava [el sol]
para salir al polo de Calisto... [Lope: *VP*, fol. 64 v.]

7 *las regiones antárticas*: América del Sur, el virreinato de Perú.

14 César, aquí, es símbolo del militar que escribe sobre sus propias empresas bélicas; Virgilio es el poeta puro y muy probablemente el bucólico.

[107]

Textos: A: fols. 287 v. y 288 r. / B E H I: fol. 54 r.

SONETO CVII

Cuando a las armas inclinó la mano
el capitán mejor, el más bien quisto,
que dio su nombre al polo de Calisto,
desde el cabello juvenil al cano;

cuando en defensa de Filipo hispano,
y para aumento de la ley de Cristo,
las regiones antárticas le han visto,
alta la espada y el pendón cristiano,

celoso estava de su pluma Apolo;
mas ya que, desarmado, la exercita,
buelto a su patria, es cisne dulce y solo.

Ya que la soledad y el campo habita,
con su pluma enriqueze nuestro polo,
olvida a César y a Virgilio imita.

---

6 Christo A B E H I.
8 christiano A B E H I.
9 zeloso H I.
13 enrriqueze A.

108 Este soneto galante y conceptuoso no tiene destinataria conocida. Lo único que puede afirmarse es que, puesto que los ojos de la dama son negros, no debe de tratarse de Lucinda.

A pesar de la hipérbole del v. 12, el poema es más ingenioso que apasionado y juega constantemente con equívocos machacones en torno al color negro, traídos a veces por los pelos, tal y como acostumbran a hacer los conceptistas (vid. *Introducción*, 5.1.). Recuérdese, cambiando el registro galante por el grotesco, la famosa *Boda de negros* de Quevedo [*Po*, nº 698].

El tema de los ojos negros no es tan frecuente en la poesía áurea como el de los claros o azules; pero no faltan ejemplos, como los sonetos de Villamediana [*O*, 127 y 144], uno dedicado a «Éstas de Amor, si negras, siempre claras / con alma estrellas...» y el otro a «un blanco serafín con negros rayos».

6 Amor promete la muerte a quien se prende de los ojos negros de la dama.

8 El equívoco con *negro* («de color oscuro» y «funesto, aciago») es constante en Quevedo [*Po*, nº 699, vs. 85-89]:

Negra es la ventura
de aquel casado
cuya novia es negra
y el dote en blanco.

10 Las personas de calidad iban vestidas de negro, frente a las ropas pardas de la gente común. El poeta creyó nobles a los ojos por su color negro.

14 Los ojos revelaron su verdadero carácter al robar los sentidos del poeta, pero fueron identificados como ladrones que son vistos por testigos de sus fechorías.

[108]

Textos: A: fol. 288 r. y v. / B E H I: fol. 54 v.
Errores: B: *epígrafe:* Soneto CVII.

SONETO CVIII

Amor por esse sol divino jura,
siendo negro color vuestros despojos,
—quiçá por luto, más que por enojos,
de muchos que mató vuestra hermosura—,

ojos, que un negro túmulo procura
al alma que de vos tuviere antojos.
Tal fuera mi ventura, hermosos ojos,
que yo quiero tener negra ventura.

Ojos, no me guardé, que, por honrados,
mirando's de color negro vestidos,
fuistes de mis sospechas estimados.

Robásteme por esso los sentidos,
pero también quedastes engañados,
pues fuistes en el hurto conocidos.

---

4 *Las ediciones antiguas y las modernas colocan un punto tras este verso, lo que a nuestro entender hace incomprensible el texto.*
9 honrrados A.

109 Este soneto, aunque tiene la impronta personal de nuestro poeta, parece estar relacionado por su asunto con los varios que Arguijo dedicó a la historia romana y, en particular, con los dedicados a las ruinas de Cartago [Arguijo: *Op*, núms. XLVIII y XLIX].

El soneto se inspira en un episodio de las guerras púnicas ya tratado por Petrarca en el capítulo que dedica a Escipión el Africano en *De viris illustribus*, texto que sigue y sintetiza Lope, y en el *Triunfo d'Amore* (II, 13 y ss.). Sofonisba, hija del general cartaginés Asdrúbal, fue prometida a Masinisa, pero por razones de estado hubo de casarse con el rey Sifax de Numidia. Derrotado y muerto éste por los romanos, Masinisa se apresuró a casarse con su antigua prometida, para librarla de sus enemigos; pero Escipión le exigió la entrega de Sofonisba. Antes de dejarla en poder de los romanos, Masinisa le ofreció una copa de veneno que la reina bebió sin titubear. Textor [*O*, II, 363] cita a Masinisa entre los ejemplos de constancia ante las dificultades.

La acción del soneto está minimizada para que aflore con mayor fuerza el conflicto moral, pero Lope rompe la impasibilidad y el absoluto estatismo de otros poemas de carácter mítico e histórico.

El soneto ha sido comentado por Bruchi [*SmRL*, 211-213].

3 Parece aludir a su alianza con los romanos en contra del rey Sifax de Numidia. Curiosamente, lo que en la realidad histórica hizo Masinisa en España fue contribuir a la derrota de Escipión.

11 Es muy lopesca esta apasionada y personal intervención en el relato de los hechos. El procedimiento lo llevará a su extremo en las *Novelas a Marcia Leonarda*, incluidas en *La Filomena* y *La Circe*.

[109]

Textos: A: fol. 288 v. / B E H I: fol. fol. 55 r.
Errores: H: 6 huzaña.

De Sofonisba

SONETO CIX

Con lágrimas escucha Masinisa
al grave Scipïón, y ardiendo en saña
maldize la amistad hecha en España,
y de Numidia los laureles pisa.

Arde el amor, y la virtud remisa
no se resuelve a tan heroica hazaña,
mas cuando el justo honor le desengaña,
a Sofonisba de su muerte avisa.

Un veneno le embía, que formalle
pudiera bien del agua que llorava:
no sé qué coraçón pudo bastalle.

Pero ¿cuál hizo más: el rey, que amava,
en darle aquel veneno, o en tomalle
la que era reina y vino a ser su esclava?

Epígrafe: De Sophonisba | Soneto CIX A B.
8 Sophonisba A B.

110 Curioso y jactancioso soneto en el que el yo poético afirma su destreza sexual y erótica con un múltiple paralelismo diseminativo que se recoge en el verso 13 [vid. D. Alonso: *Scel*, 433-434]. No sin razón Paoli [*RLV*, 118] subrayó el aire arrogante, *spagnolesco*, de este yo poético, en contraposición con el amante masoquista y depresivo de los modelos petrarquistas.

El poeta volvió a proclamar su competencia en estas lides en el soneto XXXI de las *Rimas sacras:*

Yo me muero de amor, que no sabía,
aunque diestro en amar cosas del suelo...
[Lope: *Op*, 331]

1 El motivo del instrumento musical y los distintos intérpretes lo recoge también Covarrubias [*Em*, fol. 154 r.]:

Si de algún ignorante soy tocado,
pierdo mi consonancia y mi decoro;
pero en manos de un músico discreto
descubro cuánto soy fino y perfeto.

8 Lope juega con los varios significados del verbo *sentir* («tener pesar por algo» y «tener sensibilidad»). Un juego similar puede verse en el son. 81, v. 5.

[110]

Textos: A: fols. 288 v. y 299 r. (*son folios contiguos, pero por errata la numeración salta del 288 al 299*). / B E H I: fol. 55 v.

SONETO CX

Un instrumento mismo sonoroso
es en distintas manos diferente;
la espada en el covarde o el valiente
haze efecto encogido o animoso.

Labran dos joyas de un metal precioso
(éste, famosa; aquél, impertinente)
dos diversos artífices, y siente
el oro, sin sentir, que está quexoso.

Honran una pintura o la disfaman,
con las mismas colores acabada,
pinzeles del dicípulo o maestro.

Yo soy con el amor que todos aman,
instrumento, pintura, joya, espada,
más afinado, porque soy más diestro.

---

3 cobarde A E H I.

111 FECHA: 1602

Este soneto debe de estar dedicado, como señala Blecua [en Lope: *Op*, 88], a don Álvaro de Guzmán y Esquivel, el caballero granadino que hospedó a Lope en su casa, según dice en una carta de 2 de julio de 1611, «habrá siete años» [Lope: *E*, nº 38]. Es posible que no hiciera siete años sino nueve y que el encuentro tuviera lugar durante el viaje a Sevilla y a Granada y Antequera en 1602 [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 928-936].

De don Álvaro, aficionado práctico a la poesía, conservamos un soneto panegírico que se publicó al frente de *El peregrino en su patria:* «No del Betis la playa, que engrandece...» [Lope: *Pp*, 51]. Precisamente, en el mismo año en que apareció la edición completa de las *Rimas*, un poeta del círculo sevillano, Pedro Venegas de Henestrosa, dedicó a don Álvaro sus *Remedios de amor*, que verían la luz junto a las *Rimas* de Medrano (Palermo, 1617).

El soneto de Lope es un panegírico de la casa de Medinasidonia, con la que estaba emparentado don Álvaro y a la que dedicó otros elogios en las *Rimas* (vid. son. 17).

5 Posiblemente alude a la residencia de la rama principal de la casa de Guzmán, los duques de Medinasidonia, que está en el punto más austral de la España peninsular.

8 «Don Álvaro recibió su lustre en la misma cuna». Quizá también aluda a la residencia del homenajeado en Granada, al este de las tierras gaditanas de donde procedía la casa de Guzmán.

11 Nueva referencia al tópico de que las águilas pueden mirar al sol fijamente (vid. son. 43, v. 5).

12 Sobre Guzmán el Bueno, vid. son. 17.

[111]

TEXTOS: A: fol. 299 r. y v. / B E H I: fol. 56 r.
ERRORES: *En todos las ediciones primitivas* (A B D E H I) *las primeras palabras del verso 6 se leen juntas:* esfuerça; *sin embargo no vemos más interpretación plausible que la que ofrecemos en nuestro texto.*

A don Álvaro de Guzmán

SONETO CXI

Tantas virtudes, honras, glorias, famas,
sólo se hallaran, Álvaro famoso,
en sangre de Guzmán: que el generoso
tronco produze siempre iguales ramas.

Que muestre el sol al austro ardientes llamas
es fuerça, está en la suya poderoso,
pero al oriente es caso prodigioso:
tal es la luz con que al nacer te inflamas.

En el mirar al sol claro y sereno,
para que de sus dudas se confirme,
es del águila el hijo conocido.

Provándote a su sol, Guzmán el Bueno
llamarte puede, viéndote tan firme,
corona y gloria de su excelso nido.

112 Este soneto es un alarde de virtuosismo que consiste en enlazar con cierta lógica 14 versos escritos en cuatro lenguas (latín, portugués, italiano y español) por los poetas señalados en el rótulo. Está próximo al soneto 195 (vid.), pero en el presente caso no se trata de una composición original en varias lenguas, sino de un zurcido ingenioso de versos ajenos [cf. Jörder: *FSLV*, 236-237]. Herrera [*OGa*, 172] ya censuró este artificio al comentar el soneto XXII de Garcilaso: «no puedo dexar de dezir aquí, que es vicio mui culpable entremeter versos de otra lengua». Sobre el poliglotismo literario del Siglo de Oro, vid. Canonica-de Rochemonteix [*PtLV*, 11-30].

Góngora [*Oc*, nº LVI] se burló del soneto lopesco:

> Hermano Lope, bórrame el soné-
> de versos de Ariosto y Garcilá-

Curtius [*Emle*, 57] ha tratado la tradición de la mezcla de lenguas en un mismo poema, lo que a sus ojos «demuestra la conciencia activa de la unidad de la Romania».

El tema de la composición es moral. Blecua [en Lope: *Op*, 89] nos ofrece la traducción de los versos en otras lenguas:

1 Las damas, los caballeros, las armas, los amores,
2 en dulces juegos, en placer continuo,
3 huyo para no ser ya más peregrino,
4 sino en el cielo entre los beatos coros;
5 dulce y honroso es morir por la patria:
6 esfuérzanme Amor, Fortuna, mi destino;
7 ...
8 siguiendo las iras y los ímpetus juveniles.
9 Harto feliz con mis propiedades sabinas,
10 hablo en rimas ásperas, y de dulzura desnudas,
11 de ese pasado bien que nunca fuera.
12 ...
13 los prados no están blancos con las canas escarchas,
14 la vida huye y no se detiene ni una hora.

[112]

TEXTOS: A: fols. 299 v. y 300 r. / B E H I: fols. 56 v. (soneto) y 57 r. (nota explicativa)
ERRORES: E: *Epígrafe:* diferetes / 14 arrasta. // H: 14 arriesta. // I: 9 solis beatus. / 14 arriesta.

De versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso

SONETO CXII

Le donne, i cavalier, le arme, gli amori, *A.*
en dolces jogos, en pracer contino, *C.*
fuggo per più no esser pellegrino, *P.*
ma su nel cielo infra i beati chori; *T.*

dulce et decorum est pro patria mori: *H.*
sforçame amor, fortuna, el mio destino; *S.*
ni es mucho en tanto mal ser adivino, *B.*
seguendo le ire e giovenil furori. *Ar.*

Satis beatus unicis Sabinis, *H.*
parlo in rime aspre, e di dolceza ignude, *P.*
deste passado ben que nunca fora. *C.*

No ay bien que en mal no se convierta y mude, *G.*
nec prata canis albicant pruinis, *H.*
la vita fugge, e non se arresta un ora. *P.*

---

8 seguendol ire A.

Estos versos se pueden buscar assí:
Ariosto, en el cant. prim. en la pri. est.
Camoes, en el cant. 9, en la est. 87.
Petrarca, en la canción 45.
Tasso, en el cant. prim., en la 2. est.
Horacio, Oda 2, lib. 3.
Serafino, en la Epístol. 3.
Ariosto, en el 5 verso de la primera est.
Horacio, Oda [1]8, lib. 2.
Petrarca, en la canción 26.
Camoes, en el soneto 22.
Garcilaso en la Égloga al virrey de Nápoles, en la canción que comiença: «Después que nos dexaste nunca pace...»
Horacio, en la Oda 4 lib. 1.
Petrarca, en el soneto 233.

113 El tema de este soneto es el tormento amoroso, que no admite descanso y persigue día y noche al enamorado. Se cierra con una reflexión moral sobre el paso del tiempo.

Cree Fucilla [*EpE*, 237] que se trata de una traducción libre del soneto 216 de Petrarca: «Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando...»

2 *Atlante:* rey mítico del norte de África, identificado con el monte Atlas, al occidente del mundo conocido por griegos y romanos.

6 La noche se recoge a descansar en una caverna oscura cuando amanece, y sale de ella cuando se pone el sol. El poeta, al que siempre atrajo el misterio de la noche (vid. soneto 137), sugiere magistralmente el avance lento y húmedo de las sombras.

7 *Venus*: aquí, el lucero que brilla al amanecer, aunque en otros textos del propio Lope se la considera fundamentalmente la estrella del crepúsculo vespertino.

11 Obsérvese la aliteración: *estre*mos *t*an *estr*años.

[113]

Textos: A: fol. 300 v. / B E H I: fol. 57 v.

SONETO CXIII

Desde que viene la rosada Aurora
hasta que el viejo Atlante esconde el día
lloran mis ojos con igual porfía
su claro sol, que otras montañas dora;

y desde que del caos, donde mora,
sale la noche pereçosa y fría,
hasta que a Venus otra vez embía,
buelvo a llorar vuestro rigor, señora.

Assí que ni la noche me socorre,
ni el día me sossiega y entretiene,
ni hallo medio en estremos tan estraños.

Mi vida va bolando, el tiempo corre,
y mientras mi esperança con vos viene,
callando passan los ligeros años.

---

5 adonde E H I.
6 perezosa A H I.

114 Fecha: posterior a 1588; hacia 1600

Dedicado *A don Felis Arias Girón*, al que también dirigió el soneto 89 (vid.). Tiene que ser posterior a la Invencible, pues en la expedición a que alude, su Acates (Lope) no participó. Además, en el verso 10 se hace referencia a los lugares en que ha desempeñado cargos militares. Es un extenso currículo que no cabe imaginar en edad muy temprana.

Los cuartetos recrean muy libremente la célebre oda (I, 3) de Horacio «Sic te diva potens Cypri...», en que el poeta latino hace votos para que la travesía de su amigo Virgilio se desarrolle sin contratiempos. Esta oda fue recreada varias veces por el círculo sevillano próximo a Lope. Medrano [*R*, 124-126] la aplicó al viaje de su amigo Alonso de Santillán, y Arguijo [*Op*, nº LXXVII] la tradujo con mayor fidelidad, aunque con algunos cambios en el orden.

Los tercetos se dirigen al propio don Félix, al que anima a luchar y escribir, como militar y poeta que era.

1 El arranque lo imitó Lope de un soneto de Alamanni [*Ot*, 193]: «Padre Ocean, che dal gelato Arcturo...». El desarrollo es muy distinto al de nuestro poema.

Arturo: la más importante de las estrellas que forman la constelación boreal del Boyero, próxima a la Osa mayor. Indica el norte.

7 *Acates*: uno de los personajes de la *Eneida* de Virgilio, compañero inseparable de Eneas. Ha pasado a ser símbolo del amigo fiel. Con este nombre Lope alude a sí mismo, que mantuvo toda la vida una cariñosa relación con don Félix.

10 Don Félix fue sargento mayor de Madrid y capitán de infantería española. Sirviendo en esos cargos, militó en los lugares que se señalan.

11 Blecua [en Lope: *Op*, 91, nota] cree que el apellido *Girón* alude al duque de Osuna, «que en aquellos años daba mucho que hablar con su desordenada juventud». No hay duda, sin embargo, de que el poeta está hablando de don Félix. En *La Filomena* [*Op*, 828] dice algo similar:

Don Félix Arias, relevado, admira,
ya con heroica espada en el Piamonte,
y ya en España con la dulce lira.

12 *castalio monte:* el monte consagrado a las musas donde surgió la fuente Castalia, de la que bebían los poetas.

14 César, como símbolo del guerrero que escribe sus propias hazañas, ya apareció en el son. 107, v. 14.

[114]

TEXTOS: A: fols. 300 v. y 301 r. / B E H I: fol. 58 r.

A don Felis Arias Girón

SONETO CXIV

Océano mar, que desde el frío Arturo
las antárticas márgenes combates,
assí con vientos prosperos dilates
las ondas de tu campo crespo y puro,

que a la armada católica seguro
una laguna de cristal retrates;
buelve a don Felis, que dexó su Acates,
salvo a lo menos, a su patrio muro.

Y tú, que con la espada en el Piamonte,
Castilla, Portugal, Italia y Flandes,
Girón, que entre los rayos del sol vive,

y con la pluma en el castalio monte
has hecho hazañas de valor tan grandes,
sé César español, vence y escrive.

Epígrafe: A don Félix Arias Girón | Soneto CXIIII A.
1 Ozéano A.
6 christal B.
7 Félix A.
8 P *(Blecua) corrige:* en su patrio muro. *Creemos que el texto tiene sentido sin retocarlo: «vuelve a don Félix a su patrio muro, al menos sano y salvo».*

115 Fecha: 1583-1587

Señala Montesinos [*EsLV*, 239] que quizá este soneto deba agregarse a los escritos en Valencia o Alba. Jörder [*FSLV*, 60] da las fechas de 1589-1590. Creemos, sin embargo, que debe de ser anterior ya que se refiere a la infidelidad de Fili como una posibilidad futura de la que Lope sólo tenía sospechas cuando escribió el poema. La Barrera [*NbLV*, I, 25] ya apuntó que debía de ser del tiempo en que era discípulo de Juan Bautista Labaña.

El soneto es un puro equívoco entre la nomenclatura astrológica y el comportamiento de Fili.

El dedicatario, Juan Bautista Labaña (1555-1624), fue un astrónomo, matemático e historiador portugués, al que se deben varias obras de relieve, como el *Regimiento náutico* (Lisboa, 1595) o *La jornada del rey don Felipe III a Portugal*. Desempeñó la docencia matemática en Madrid y Felipe II lo nombró cosmógrafo mayor. Tuvo discípulos ilustrísimos, desde los príncipes de la política, el futuro Felipe IV y Filiberto de Saboya, hasta los de las letras españolas: Miguel de Cervantes y Lope de Vega. Nuestro poeta lo recuerda cariñosamente en *El peregrino* [Lope: *Pp*, 378] y en el libro XIX de la *Jerusalén conquistada* [Lope: *Jc*, II, 373]. Vid. Entrambasaguas [*EsLV*, I, 528-530].

1 El mismo vocativo, dirigido a Labaña, en la *Jerusalén*, con alusiones a sus labores como astrónomo e historiador:

> Maestro mío, si la ethérea mides
> o elementar región, o por la historia
> real de España despreciaste a Euclides,
> no dejes en sus líneas mi memoria...
>
> [Lope: *Jc*, II, 373]

4 El poeta, como los astrónomos hacen con el sol, pretendía medir y predecir las intenciones y mudanzas del corazón de Fili, creyendo que lo regía el amor. La comparación del sentimiento de la muchacha con el giro del sol a lo largo del año se va a mantener hasta el final del soneto.

6 Como los astrónomos miden la altura del sol, el yo poético computó la actitud de Fili con el instrumento preciso y riguroso de sus sospechas.

[115]

Textos: A: fol. 301 r. y v. / B E H I: fol. 58 v.

A Juan Baptista Labaña

SONETO CXV

Maestro mío, ved si ha sido engaño
regular por amor el movimiento
que haze en paralelos de su intento
el sol de Fili discurriendo el año.

Tomé su altura en este desengaño,
y en mi sospecha, que es cierto instrumento,

Epígrafe: A Juan Bautista Labaña A E H I.

7 La carta astral, imaginariamente trazada por el poeta, estaría formada por varios círculos concéntricos, como se dirá de nuevo en el v. 10. Del cómputo de estas coronas se deduciría la infidelidad de Fili. Además, *corona* es una «especie de meteoro, que es un círculo de colores muy bajos que aparece alrededor del sol o de la luna» [*Dicc. aut.*]. Aquí podría sugerir el rebozo o disimulo con que actúa la muchacha, o el estar rodeada de galanes que la asedian. *Coronas* también podría aludir al dinero con que la compran o al signo infamante de la infidelidad. Recuérdese el soneto 62:

> ...que haré a Guzmán que este bosquejo acave
> con lo que me pusieron en la frente.

10 Como hemos dicho, la figura levantada por el poeta la formarían círculos concéntricos; por eso se corrige y sustituye arcos por ojos o limbo. Limbo «llaman los astrónomos a la extremidad del sol u de la luna que aparece cuando queda escondido por algún eclipse central» [*Dicc. aut.*], es decir, se trata de una corona circular de luz. El limbo se produce cuando un astro se superpone a otro, lo que da ocasión para un nuevo equívoco malicioso.

11 El no haber levantado bien la carta astral es señal de que Lope ha perdido las habilidades aprendidas con Labaña y vuelve a su primitiva ignorancia.

Obviamente el texto ha embebido la preposición *a*: «que a aquella antigua...»

13 Recuérdese que la figura de este signo es la de dos niños desnudos y encarados, y que coincide con el solsticio de verano. El momento de mayor esplendor de Fili va a producirse al formar el signo de Géminis con su poderoso amante.

14 *Capricorno*: Capricornio. La forma italianizante viene exigida por la rima. El solsticio de Fili va a coincidir con el punto más alto de la infamia del poeta.

La misma forma (*Capricorno*) en la *Arcadia*:

> En vez del verde y deleitoso adorno
> la plateaba con escarcha y hielo
> el seco y femenino Capricorno... [Lope: *A*, 278]

por coronas conté su pensamiento,
y señalóme el índice mi daño.

O no son estos arcos bien descritos
(digo estos ojos, o este limbo), indicio
que aquella antigua escuridad me torno;

o yo no observo bien vuestros escritos:
que, si haze Fili en Géminis solsticio,
no escapa mi zenit de Capricorno.

---

10 *La puntuación varía mucho en las distintas ediciones. Las primitivas* (A B C D E) *abren el paréntesis, pero se olvidan de cerrarlo.* F G J L N *lo cierran tras* ojos. P *lo cierra al final del verso 11. El texto es oscuro y la interpretación difícil. Vid. nuestra explicación en nota.*

11 *Así en las ediciones primitivas.* P (*Blecua*) *corrige:* que [a] aquella...

14 zenith A B E H I. / N P *corrigen:* Capricornio.

116 Este soneto pertenece al mismo ámbito que el 77 y los que con él se relacionan (vid.), particularmente el de Arguijo [*Op*, nº XLIII] *A Pompeyo muerto buscando la vida.* Codro es el nombre que da Lope a Cordo, el que recogió el cadáver de Pompeyo y le dio sepultura. El episodio se cuenta en el canto VIII de la *Farsalia* de Lucano, que es el punto de partida de Lope; el texto de nuestro autor viene a ser una feliz síntesis de algunos pasajes (vs. 715-741) del relato épico, como demostró Bruchi [*SmLR*, 199-201]. Herrera [*Pcoc*, 341] también recreó este motivo en el soneto «Después que Mitridates rindió al hado...».

Lope vuelve a recordar este episodio en los *Pastores de Belén:*

> Haviendo, pues, Julio César vencido en batalla a Pompeyo, y siendo muerto a trayción de Ptholomeo, rey de Egipto, por Phocino y Aquila, en una barca, de donde le sacó a tierra Codro, y le dio entre aquellas arenas tan humilde sepultura...
>
> [Lope: *PB*, I, 163-164]

11 Es Lucano en el canto VIII de la *Farsalia* (v. 793 y ss.) el que mantiene que la falta de un sepulcro digno y de las honras fúnebres adecuadas hace mayor la fama del héroe. Herrera [*Pcoc*, 341] insiste también en este detalle:

I el cuerpo, mal cubierto de l'arena,
mísero exemplo de la umana gloria,
desierto yaze. ¡O, cuánto en ti la dura

suerte, discorde se mostró i agena!
Pues falleciendo tierra a tu vitoria,
la tierra falleció a tu sepultura.

14 *Cornelia:* la mujer de Pompeyo, que antes había estado casado con Julia, la hija de César.

[116]

Textos: A: fol. 301 v. / B E H I: fol. 59 r.
Errores: E: 1 vencieno. / 2 esperda.

De Codro y Pompeyo

SONETO CXVI

Codro, el temor con la piedad venciendo,
el tronco elado de Pompeyo espera,
que impelido del mar, a la ribera,
sacó en los braços, y lloró diziendo:

«No está sobervio túmulo pidiendo
el gran Pompeyo aquí, fortuna fiera;
ni que en la llama funeral postrera,
suba aroma oriental, el sol cubriendo.

No pide el ombro a su familia y gente;
sepultura común y honor plebeyo,
sin fuego y triunfo, a sus desdichas basta.

Ya basta, dioses, que, del cuerpo ausente,
no cubra las heridas de Pompeyo
el tierno llanto de Cornelia casta.»

117 Fecha: 1599-1602?

Según Jörder [*FSLV*, 64], se debió de escribir entre 1599-1602, pues alude a Lucinda. Claro que puede ser adaptación de una redacción anterior.

El poeta se inspira en Anacreonte, que en ese tiempo estaba siendo traducido por Quevedo, y en Horacio (*Odas*, II, xii) para despreciar la poesía épica en aras de la amorosa. Este soneto es la réplica al que dedicó al archiduque Alberto (nº 82).

García Berrio [*Pdtt*, 185] ha estudiado su estructura y distribución temática.

1 *números*: versos.

4 Alude al manto que tejió Antístenes Sybarita, en el que pintó imágenes de dioses. Se expuso en el templo de Juno Licina y los atenienses lo compraron por un precio altísimo. La noticia de esta maravilla menor de la antigüedad la recoge Textor [*O*, II, 44-45] en su relación de «Vestes quædam memorabiles»:

> Antisthenes Sybarita vestem elaboravit, in qua variæ deorum effigies erant depictæ. Hæc quotannis in Licinæ Iunonis templo suspendi miraculi causa solebat. Athenienses magno pretio eandem sibi compararunt.

Al mismo mito se alude en *Corona trágica*, libro IV:

> Doraba el manto de la diosa Juno
> el sol con encendidos resplandores...
>
> [Lope: *Os*, IV, 113]

5 Alude a Fernando III el Santo, conquistador de Córdoba y Sevilla.

6 Se refiere a Fernando el Católico, que conquistó Granada.

7 El gran duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo, que reprimió con extraordinaria dureza la rebelión de Flandes en tiempos de Felipe II.

8 Don Juan de Austria, vencedor de los turcos en Lepanto, al que dedica también el soneto 194.

9 Hernán Cortés, el conquistador de Méjico.

[117]

Textos: A: fols. 301 v. y 302 r. / B E H I: fol. 59 v.
Errores: E: *Epígrafe:* Soneto 118; *ocupa el fol. 59 v., que es el que le corresponde.*

SONETO CXVII

Rompa con dulces números el canto
de alguno (al son de la confusa guerra,
entre el rumor del escuadrón que cierra)
el silencio a la boz y a Juno el manto.

Cante las armas de Fernando santo,
o el de Aragón en la Nevada sierra,
del duque Albano en la flamenca tierra,
u del hijo de Carlos en Lepanto.

Otro cante a Cortés, que por España
levanta las vanderas sobre el polo
que cuando nace el sol de sombras baña;

que yo, Lucinda, si me ayuda Apolo,
aunque vencerme tú fue humilde hazaña,
nací para cantar tu nombre solo.

---

4 voz A H I.
9 por el polo E H I *y cuantas siguen a* E; *corrige* N.

118 Nuestro soneto contradice lo que Virgilio contó sobre los amores de Dido, reina de Cartago, y Eneas en la *Eneida*. Es una versión resumida del epigrama griego anónimo conservado en la *Antología palatina* (libr. XVI, nº 151) [vid. Fucilla: *CpLV*, 236-237; Rothberg: *LVGA*, 249-251, y Bruchi: *SmRL*, 190]. La traducción latina de este epigrama («Illa ego sum Dido, vultu quem conspicis, hospes...»), de la que parte Lope, fue atribuida a Ausonio por el humanista Mérula, y se le asignó el número 118 entre los epigramas del poeta bordolés. Jáuregui [*R*, nº XXI] lo tradujo con fidelidad: «Güesped que mi semblante...». El poema latino se inscribe en una larga tradición de defensa de Dido, estudiada por María Rosa Lida [*Ddle*, 62-76]. Sorprendentemente, la erudita argentina no cita el soneto de Lope, una de las variantes del tema más próxima a la fuente seudoausoniana. Arguijo [*Op*, núms. XXXI-XXXII] dedicó un par de bellos sonetos a Dido, pero en ninguno habla la reina en primera persona ni se argumenta en defensa de su fama. Quien sí lo hace es Herrera [*Pcoc*, 340] en su soneto «No bastó, al fin, aquel estrago fiero...», que el Ms. de Rodríguez-Moñino nos ha conservado autógrafo, junto al dedicado a Pompeyo (vid. soneto 116). Quizá esto indique que Lope y el círculo sevillano los tomaron como modelo para sus recreaciones.

Fucilla [*CpLV*, 236] señala como fuente directa de este soneto un epigrama de Groto: «Per ir dietro a Sicheo...»; pero parece indudable que nuestro poeta se remonta al texto latino. Incluso el número 118 que ostenta este soneto coincide con el que se asignó a su fuente.

4 *Libia*: por sinécdoque, África. Como es sabido, Cartago, el reino de Dido, estaba en lo que hoy es Túnez.
teucro: troyano, por Teucer, el primer rey de Troya.

6 Las leyendas cuentan que el rey Jarbas quiso casarse con Dido y la amenazó con declararle la guerra si no aceptaba. La heroína se suicidó arrojándose a una pira, según unos, o clavándose una espada, como dice el texto.

11 Compárese con Herrera [*Pcoc*, 340]:

¿Tanto pudo la invidia, pudo tanto
la musa de Virgilio mentirosa,
qu'osó manchar mi nombre esclarecido?

14 Efectivamente, en la *Eneida* virgiliana hay muchos actos divinos de dudosa honorabilidad.

[118]

TEXTOS: A: fol. 302 r. y v. / B E H I: fol. 60 r.
ERRORES: E: *Epígrafe:* De Elisa Dido. Soneto 119.

De Dido Elisa

SONETO CXVIII

Yo soy la casta Dido celebrada,
y no la que Virgilio infama en vano,
porque jamás me vio Eneas troyano,
ni a Libia decendió su teucra armada.

No fue lascivo amor, fue casta espada
la que me hirió por Hiarbas el tirano;
viví y matéme con mi propia mano,
mis muros levantados y vengada.

Pues yo viví sin ofrender las glorias
de mi fama y hazañas, ¿por qué infamas
mi castidad, Virgilio, en versos tales?

Pero creed los que leéis historias
que no es mucho disfame humanas famas
quien se atreve a los dioses celestiales.

Epígrafe: De Elisa Dido. Soneto 118 H I. *En el ejemplar que manejamos de la edición* H *el número parece corregido a mano sobre el texto impreso en que el que presumiblemente se leería* Soneto 119, *errata que procede de* E.
6 Iarbas E H I.

119 Es un monólogo del amante desesperado por la frialdad de la amada, a la que compara con las piedras de la casa donde vive. Pudiera tratarse de un soneto de teatro adaptado o, al menos, acoplado al ciclo de los desdenes de Lucinda. Los mismos acentos se oyen en el soneto 140.

1 El arranque es recuerdo del *Soneto X* de Garcilaso: «¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas...!», que a su vez recrea el conocido pasaje de la *Eneida* de Virgilio (IV, 651): «dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant…» [vid. Herrera: *OGa*, 123].

A la puerta hablan también Propercio y Mosquera de Figueroa: «Vos, puertas, sois testigos de mis males…» [en Herrera: *OGa*, 124-125].

2 No está claro qué armas homicidas son las que la amada carga sobre el mármol de la puerta. Si se trata de un soneto de teatro, bien pudiera ser el escudo nobiliario, en cuyos elementos habría alguno que sugiriera crueldad o dureza.

11 Alusión al mito de Anajarte, convertida en piedra por desdeñosa e impía.

[119]

Textos: A: fol. 302 v. / B E H I: fol. 60 v.

SONETO CXIX

¡Ay dulce puerta, en cuyo mármol cargas,
dueño cruel, las armas homicidas,
empresa y sepultura de las vidas,
que para fin tan miserable alargas!

¡Ay piedras, que, a mis lágrimas amargas,
con ser piedras, estáis enternecidas,
en quien son y serán entretenidas,
de mi corto vivir las horas largas!

Yo os adoro y respecto por aquella
cuyo retrato sois, porque, sin duda,
alguna alma de piedra vive en ella,

tan dura, elada, y de calor desnuda,
para dar a mi llanto una centella,
que sólo os diferencia en que se muda.

---

9 respeto I.

120 Fecha: 1602

Montesinos [*EsLV*, 243] apunta que este soneto y el siguiente se debieron de escribir hacia 1600-1601; pero el único viaje a Sevilla del que tenemos absoluta certidumbre es el de 1602. En nuestra opinión, ése sería el momento en que se gestaron.

Don Juan de Arguijo era rico y muy aficionado al arte. Durante un tiempo coleccionó piezas singulares, como este conjunto «familiar» de personajes mitológicos. Debido a estos dispendios y a la mala administración de sus bienes, se arruinó en 1608. El poeta sevillano dedicó un soneto *A Venus y Adonis* [Arguijo: *Op*, nº XVII]; pero es una recreación del mito, no alude a las estatuas.

Montoto [*LVJA*, 271] afirma que las esculturas eran obra del florentino Giovanni Bandini.

El soneto describe encomiásticamente la obra de arte, para buscar después (vs. 12-14) una aplicación a la vida personal y los desdenes de Lucinda.

1 *Quien dice que*... es fórmula poética que se encuentra en numerosas composiciones de la época. Así el soneto XLI de Medrano [*R*, 159]:

> Quien te dize que ausencia causa olvido,
> mal supo amar...

remedado en un soneto anónimo del Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional (fol. 74 r.):

> Quien dize que la ausencia olvido,
> fáltale amor y sóbrale paciencia...

En Lope también se reitera:

> Quien dize que en mujeres ay firmeza... (son. 60)
>
> Quien dice que es amor cuerpo visible... [*Op*, 1287]
>
> Quien dice que al amor engendra el trato... [*ONAc*, X, 625]

2 Vid. la nota al soneto 60, v. 1. Lo que cuenta Ovidio en las *Metamorfosis* (X, 731-739) es que Adonis se convirtió en una anémona [vid. Lope: *A*, 65-66].

11 Sobre Anajarte vid. son. 71, v. 8.

13 *un mármol*: la amada insensible y desdeñosa, en este caso, Lucinda

[120]

TEXTOS: A: fol. 303 r. / B E H I: fol. 61 r.

A don Juan de Arguijo, viendo un Adonis, Venus y Cupido de mármol

SONETO CXX

Quien dize que fue Adonis convertido
en flor de lirio, y Venus en estrella,
no vio, señor don Juan, la imagen bella
que a España avéis de Génova traído.

Transformación, que no escultura, ha sido,
y porque no quedó beldad sin ella,
ni amor sin él, a las espaldas della
también en piedra se mudó Cupido.

Los mismos son; que no pudiera el arte
vencer al cielo en perfección tan rara:
testigo son las piedras de Anaxarte.

Y si todas ansí las transformara,
yo os diera un mármol tan divino en parte,
que el olvidado Amor resucitara.

Epígrafe: por un Adonis, Venus y Cupido de mármol A.
12 assí E H I.

121 Fecha: 1602

Es continuación y complemento del anterior y debe de ser de la misma fecha.

El poeta establece un conceptuoso paralelismo entre la estatua y Lucinda, y exalta el arte como vencedor del tiempo y de la muerte.

Marino recreó este soneto en otro titulado *Statua di bella donna* («Così quel dente che'l diamante spezza...»), publicado en la *Galleria* [vid. Rozas: *SME*, 48-49].

[121]

TEXTOS: A: fol. 303 r. y v. / B E H I: fol. 61 v.
ERRORES: E: *epígrafe:* A la Venus de mármol. Soneto 122. *Ocupa el fol. 61 v., que le corresponde.* // I: 5 Que al fin te excedió.

A la Venus de mármol

SONETO CXXI

Con inmortal valor y gentileza,
mármol hermoso, para siempre quedes,
pues quiere amor que de mi prenda heredes
la gracia, la blancura y la dureza.

Que, al fin, si te excedió naturaleza
en dar alma a sus cuerpos, tú la excedes
en que, sin alma, nuestras almas puedes
mover con arte, y con mayor belleza.

Lleva del tiempo y de la muerte palma,
del límite mortal milagro indino,
pues no podrán sin alma deshazerte.

No sienta quien te vee que estés sin alma,
porque tan bello cuerpo no era dino
de estar sujeto al tiempo ni a la muerte.

---

10 indigno I.
13 digno I.

122 Ignoramos quién es este Agustín del Carpio. La Barrera [*NbLV*, I, 26] sugirió que podía tratarse de un sobrino de Lope, religioso, al que recomienda en algunas cartas a Sessa; pero es improbable ya que el epistolario con su mecenas es posterior a 1605 y el joven había muerto antes de 1602.

El soneto acumula tópicos morales y funerarios para rematar en una conceptuosa comparación con las estrellas fugaces.

3 Aquí, forzado por el tono grave de la composición, el poeta desmiente la opinión sobre el valor de engaños y desengaños expresada en el soneto 101.

[122]

Textos: A: fols. 303 v. y 304 r. / B E H I: fol. 62 r.
Errores: E: *Epígrafe:* A la muerte de Agustín del Carpio. Soneto 123. *Ocupa el fol. 62 r., que le corresponde.*

A la muerte de Agustín del Carpio

SONETO CXXII

Este sepulcro lagrimoso encierra
un viejo en seso, aunque mancebo en años,
que, por desengañar nuestros engaños,
el alma a Dios, el cuerpo dio a la tierra.

Su virtud, que del mundo se destierra
(exemplo a propios y dolor a estraños),
dexó a sus padres miserables daños:
tanto del mundo la esperança yerra.

Fue su nombre Agustín, su ingenio raro,
y como prenda que era ya del cielo,
fue milagroso en todo su discurso.

Pasó su resplandor como el sol claro,
de las estrellas imitando el buelo,
que alumbran mas para acabar el curso.

---

2 sesso E H I.

123 Fecha: 1589-1590?

Este soneto apareció también en *Belardo, el furioso*, comedia que Morley y Bruerton [*CcLV*, 237] datan entre 1586 y 1595. Según Montesinos [*EsLV*, 113], la versión teatral «contiene una alusión al destierro (vs. 3-4) que Lope luego trató de disimular». Cree que el poema se escribió en Valencia (1588-1590); pero Jörder [*FSLV*, 59] da las fechas de «1587? (oder 1589-1590?)». Es más verosímil que sean las últimas, pero no hay que olvidar que Lope recreó ese episodio juvenil a lo largo de toda su vida y, por tanto, el soneto podría ser posterior. También cabe la posibilidad de que la alusión al destierro sea una metáfora que, a la postre, resultó premonitoria.

El tópico de Troya, convertido ahora en imagen del alma del amante, sirve para afirmar la persistencia de la experiencia amorosa y los tormentos a ella ligados, más allá de la ruptura de las relaciones (vid. *Introducción*, 4.6.) Este soneto es réplica de lo dicho en el nº 52, con el que mantiene claros paralelismos.

1 Esta imagen de la caída de Troya es pareja a la de la torre del soneto 101.

2 La *griega hermosa* es Elena, y alude, obviamente, a la Osorio, que con su amor abrasó la juventud del poeta.

4 Lope juega con el plano imaginario de la guerra troyana, en que a él le correspondería el papel de Paris, el amante de Elena. Como es sabido, este príncipe teucro tuvo que dictaminar en la disputa entre Venus, Juno y Palas sobre cuál era más bella. Eligió a Venus y las otras diosas lo persiguieron hasta acabar con él y arrasar su ciudad. Lope, como amante y amado, pertenece a la diosa de amor y por eso se ve perseguido por Juno (símbolo de la autoridad) y desterrado por Palas (símbolo de la justicia).

6 La *soberbia máquina* es la ciudad de Troya y el amor del poeta, aún en pie, aunque devastado por las dificultades y desdichas.

8 *Fuego* y *guerra* son símbolos tópicos del amor, que enlazan perfectamente con la imagen de la destrucción de Troya.

11 El troyano, muerto por el amor de Elena, es el propio Lope; el griego, su rival en la disputa amorosa.

13 Sobre la expresión «Aquí fue Troya» vid. nota al soneto 52, v. 14.

[123]

TEXTOS: A: fol. 304 r. / B E H I: fol. 62 v. / TM_1 (*Velardo, el furioso*): fol. 154 v.

SONETO CXXIII

Cayó la Troya de mi alma en tierra,
abrasada de aquella griega hermosa:
que por prenda de Venus amorosa
Juno me abrasa, Palas me destierra.

Mas como las reliquias dentro encierra
de la sobervia máquina famosa,
la llama en las cenizas vitoriosa
renueva el fuego y la passada guerra.

Tuvieron y tendrán inmortal vida
prendas que el alma en su firmeza apoya,
aunque muera el troyano y vença el griego.

Mas, ¡ay de mí!, que, con estar perdida,
aun no puedo dezir: «Aquí fue Troya»,
siendo el alma inmortal y eterno el fuego.

---

2 abrassada A, *pero el mismo texto en el v. 4 presenta* abrasa.

3-14 TM_1 *presenta un texto muy distinto:*

por quien fui Paris cuando fue mi diosa
y agora el rey que despreció y destierra.
Mas como las rreliquias dentro encierra
de la soberbia máquina famosa,
de la troyana reina vitoriosa
renace el fuego y la pasada guerra.
Tienen dentro del alma inmortal bida
aquellas prendas que en su centro apoya
mi tierno amor, sobre los otros ciego.
Mas, ¡ay de mí!, que, con estar rompida,
aun no puedo decir: «Aquí fue Troya»,
porque es, lo que era en tierra, agora en fuego.

124 Fecha: 1600-1602?

Cree Montesinos [*EsLV*, 244] que este soneto corresponde a la época tranquila, casi matrimonial, de las relaciones entre Lope y Lucinda. Jörder [*FSLV*, 64] señala las fechas de 1600-1602.

Se trata de un põema amoroso enmarcado en un paisaje discretamente bucólico que parece ser recuerdo del descrito en el soneto 7.

El marco espacial es protagonista de los cuartetos como engaste de la figura de Lucinda, y se prolonga en los tercetos, a través de la reiteración anafórica de *aquí*, convertido en escenario de las prácticas amorosas.

4 *censo*: «renta, tributo» [Covarrubias: *Tlc*].
a los suyos: a sus pies (nótese el zeugma).

6 Es metagoge tópica que las fuentes sean charlatanas o risueñas. De ella se burla donosamente Quevedo [*Po*, nº 711]:

> Las fuentes se van riendo
> aunque sabe Jesucristo
> que hay melancólicas muchas,
> que lloran más que un judío.
> Aquí mormuran arroyos,
> porque han dado en perseguirlos:
> que hay muchos de buena lengua,
> bien hablados y bien quistos.

7 La *voz de Narciso enamorada* es el eco, de acuerdo con el relato ovidiano de las *Metamorfosis* (III, 339-510). Sobre este mito creó Calderón la bellísima comedia palaciega *Eco y Narciso*.

10 Los detuvo con un beso.

11 Lope, como otros clásicos, juega con los varios significados de *tiro* (el disparo y «la burla que se haze a alguno maliciosamente, engañándolo» [Covarrubias: *Tlc*]). En el lenguaje amoroso significa las coqueterías para inquietar al amante: «el alma no se halla entre la tela y el oro, sino en la simple lealtad, que ni hace tiros, ni causa celos, ni empeña mayorazgos...» [Lope: *Op*, 1336].

13 La figura del amante se refleja en las pupilas de la amada y viene a ser la niña de sus ojos azules.

Romojaro [*SsRL*, 59] recuerda que el zafiro es la piedra consagrada a Apolo, por lo que sería concomitante con la alusión al sol del verso 14.

14 Existen ciertas relaciones de este terceto con el soneto 143 de nuestras *Rimas* y con el soneto 10 de Camões (vid. *Introducción*, 3.5).

[124]

TEXTOS: A: fol. 304 v. / B E: 63 r., pero por errata se lee en ambos 65; los reclamos, en cambio, son los correctos. / H I: fol. 63 r.
ERRORES: E: 3 dándoles (*el verso queda cojo*).

SONETO CXXIV

Blancos y verdes álamos, un día
vi yo a Lucinda a vuestros pies sentada,
dándole en flores su ribera elada
el censo que a los suyos le devía.

Aquí en pedaços de cristal corría
esta parlera fuente despeñada,
y la voz de Narciso enamorada,
cuanto ella murmurava repetía.

Aquí le hurtava el viento mil suspiros,
hasta que vine yo, que los detuve,
porque era blanco de sus dulces tiros.

Aquí tan loco de mirarla estuve,
que de niñas sirviendo a sus safiros,
dentro del sol sin abrasarme anduve.

---

5 christal B.

125 Es un soneto galante y conceptuoso en la línea que cultivará en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. El mismo asunto y el mismo aire los encontramos en el soneto de Góngora [*Oc*, nº 260] «Herido el blanco pie del hierro breve...», de 1595, es decir, contemporáneo, o casi, del soneto lopesco. A la dama gongorina le sangran el pie y a la de Lope, el brazo. El doctor Agustín Tejada [*Canc. ant.*, nº 115] también dedicó un soneto de colorido similar *A una dama que se hirió la mano*, y Bocángel [*O*, I, 50-51] otro *A Lisi desmayada por una sangría*. Lope volvería sobre el asunto en innumerables ocasiones. El códice Daza recoge unas décimas de sus últimos años, dedicadas a una tal Elisa, probablemente amante del duque de Sessa [Entrambasaguas: *CLaD*, 81].

8 Lope recurre a la tópica antítesis, tan cara a los barrocos, entre *la nieve* y *los corales*, imágenes del brazo y la sangre.

10 *peña de cristal*: «el brazo de la dama, por el color blanco y la tersura», en contraste con *los rubíes* del verso anterior.

11 *el yerro impío:* la lanceta del cirujano.

14 Este último verso se inspira en otros de Petrarca:

> La colpa è vostra, et mio 'l danno e la pena...
> [Petrarca: *C*, nº 207, v. 78]
>
> ...vostro, Donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno.
> [Petrarca: *C*, nº 224]

[125]

Textos: A: fols. 304 v. y 305 r. / B E H I: fol. 63 v. / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 145 r.

Errores: E H I: 3 porque como era niño y al fin fuego . // I: 5 El cielo ha sido amor desta sangría .

A una sangría de una dama

SONETO CXXV

Mano amorosa, a quien Amor solía
dar el arco y las flechas de su fuego,
porque como era niño y, al fin, ciego,
matasses tú mejor lo que él no vía.

El cielo ha sido autor de tu sangría
para poner a tu crueldad sossiego;
haziendo su milagro con mi ruego
nacer corales entre nieve fría.

Vierte esa fuente de rubíes puros,
¡o peña de cristal!, con blanda herida;
¿pero, cómo podrán al yerro impío

mis tiernos ojos assistir tan duros,
pues vengándome a costa de mi vida,
la sangre es tuya y el dolor es mío?

Epígrafe: Soneto 289 M_{10}.

10 christal B.

11 hierro E H I. / hiero M_{10}.

126 Éste es uno de los sonetos más populares y más conseguidos de las *Rimas*. Sobre el origen de sus recursos en la tradición petrarquesca se habla extensamente en nuestra *Introducción* (3.2) [vid. también König: *LuI*], así como de lo que es original y peculiar del poema de Lope. Se ha puesto en relación este texto con el famoso de Camões [*Rac*, nº 5] «Amor é um fogo que arde sem se ver...» y con el de Quevedo [*Po*, nº 375] «Es hielo abrasador, es fuego helado...» [vid. Trapero: *TeLQ*], que coinciden en el tema y en la técnica de contrarios, pero no en el ritmo, disposición y acento. Lo mismo ocurre con el soneto 137 del *Canzoniere* de Petrarca, que se ha apuntado como fuente. Más se acerca a él el que empieza «Osar, temer, amar y aborrecerse...» [Quevedo: *Po*, nº 367] y el de Villamediana [*OR*, nº 34] «Determinarse y luego arrepentirse...».

Dámaso Alonso [*Scel*, 408] y Brown [*RsSO*, 24-25] han analizado su estructura, y en nuestro *Estudio* se hallará un completo esquema del complejo sistema de oposiciones.

Profeti [*MaLQ*] se ocupa de este tema en la tradición petrarquista y copia en apéndice hasta 15 sonetos emparentados con el que comentamos.

9 *huir el rostro*: «apartarse de la presencia y trato de quien pueda maltratarnos» [Covarrubias: *Tlc*, s. v. *huir*]. En *Peribáñez* (v. 1144):

...agravio mi devoción
huyendo el rostro al cuidado.

10 Recuerda el verso de Gutierre de Cetina con que se abre el soneto CLVI de sus *Obras*, que es también una definición del amor: «Ponzoña que se bebe por los ojos...».

14 Esta apelación a la experiencia, aunque sea muy característica de Lope, tiene sus raíces en Petrarca [*C*, nº 1]: «ove sia chi per prova intenda amore...».

[126]

Textos: A: fol.305 r. / B E H I: fol. 64 r. / M_2 (*Poética silva*): fols. 194 v-195 r. / M_{19} (*Obras poéticas*): fol. 169 v.

SONETO CXXVI

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
bever veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor: quien lo provó lo sabe.

---

3 difuncto M_2. / alentado y mortal, difunto y vivo M_{19}.
4 desconfiar, temer, andar quejosso M_2.
5 cierto reposo M_{19}.
8 satisfecho, perdido, rezelosso M_2.
9 Bolver el rostro M_{19}.
10 liquor A B. / al veneno llamar licor suabe M_2.
12 creer que el çielo en el infierno cabe M_2. /creer qu'el cielo en el mismo infierno cabe M_{19}.
13 a un dulze engaño M_2. *Trata de enmendar la rima con la misma palabra.*

127 Fecha: 1ª redacc.: 1596??; 2ª redacc.: 1599-1600?

Montesinos [*EsLV*, 243] ubicó este soneto entre las letanías amorosas dedicadas a Lucinda, y Jörder [*FSLV*, 62] lo sitúa hacia 1599-1600; pero una versión conservada en el Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional (M_{17}) alude a Celia, lo que nos lleva a una época anterior. Si, como quiere McGrady [*CLV*], identificamos a Celia con Antonia Trillo, el soneto debió de componerse en torno a 1596.

Estamos ante uno de los más bellos y originales sonetos de las *Rimas*, que sintetiza la doble cara, ideal y concreta, que tiene la mujer en Lope (vid. *Introducción*, 4.3.).

Vitiello [*LVRB*, 78] señaló como fuente el soneto 192 del *Canzoniere* petrarquesco: «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra...», que tiene ciertas semejanzas con el de Lope, aunque es más abstracto. La inspiración pudo venir de Camões [*Rac*, nº 9]: «Quando da bela vista e doce riso…», que a su vez parece tener como antecedente a Petrarca [*C*, nº 292]: «Gli occhi di ch' io parlai sì caldamente...», que también presenta similitudes con el texto de Lope. Algunos de los conceptos más modernos de este soneto (el interés por la voz y la palabra de la amada) derivan probablemente del soneto de Ariosto [*Rys*, fol. 9 r.] «Altri loderà il viso, altri le chiome…»:

Una chiara eloquentia, che deriva
da un fonte di saper, una honestate…

3 Estos versos beben en el *Soneto XXIII* de Garcilaso:

y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena.

11 *afecto*: afectación (vid. nº i, lín. 15).

[127]

Textos: A: fol. 305 r. y v. / B E H I: fol. 64 r. / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 150 r. / M_{17} (Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional): fol. 37 v.
Errores: I: 11 con poco efecto. // M_{10}: 2 occidentes. / 10 muchas.

SONETO CXXVII

Con una risa entre los ojos bellos
bastante a serenar los accidentes
de los cuatro elementos diferentes
cuando muestra el amor del alma en ellos;

con dulce lengua y labios, que por ellos
muestra los blancos y menudos dientes,
con palabras tan graves y prudentes
que es gloria oíllas si es descanso vellos;

con vivo ingenio y tono regalado,
con clara boz y, pocas vezes, mucha,
con poco afecto y con serena calma;

con un descuido en el mayor cuidado
habla Lucinda. ¡Triste del que escucha,
pues no le puede responder con alma!

---

2 acidentes H I.
4 de el alma M_{10}.
7 tan dulces y elocuentes M_{17}.
8 y es descanso vellos M_{10}. / ques gloria oíllas y descanso vellos M_{17}.
10 voz A I. / con gravedad umilde a vezes mucha M_{17}.
11 que enreda el alma como al olmo yedra M_{17}.
13 Luzinda I. / assí habla Çelia, triste del que escucha M_{17}.
14 pues le a de dar el alma, si no es piedra M_{17}.

128 Fecha: 1600-1601

Este soneto debe de ser, como señala Blecua [en Lope: *Op*, 99], de hacia 1600-1601, cuando Quevedo cursaba estudios en Valladolid. El tormento amoroso a que alude en los últimos versos puede ser un tópico o una efectiva circunstancia personal. ¿O simplemente contrasta los caracteres de los dos poetas: la exenta misoginia de Quevedo frente al apasionamiento vital de Lope? Las alusiones a la Invencible deben de ser recuerdos del pasado.

Quevedo agradeció este soneto con otros varios en elogio de Lope, uno de ellos publicado al frente de *El peregrino* [Lope: *Pp*, 49]. Para las relaciones entre los dos ingenios vid. Entrambasaguas [*EsLV*, I, 497-501]. Dámaso Alonso [*Scel*, 403-404] estudió la estructura correlativa, basada en la oposición *yo / vos*.

1 *Anfriso*: riachuelo de Tesalia donde Apolo, el dios de la poesía, fue pastor del ganado del rey Admeto. Quevedo es el Apolo de las riberas del Pisuerga, convertido por ello en un nuevo Anfriso.

2 Es frecuente en el Siglo de Oro el uso de *vivir* como transitivo con el mismo valor que en el texto. Así, en *Del monte sale quien el monte quema* (v. 25): «Vive este monte Narzisa...».

4 Recuerda la fábula de Orfeo, según la cual las plantas se animaron al son de su música y lo siguieron. Lope traslada esta situación a Quevedo, cuya excelsa poesía las atrae y las obliga a abandonar el río.

5 Dafne, convertida en laurel, es el símbolo de la gloria poética. Cipariso es símbolo del dolor, del luto. Como cuenta Ovidio (*Metamorfosis*, X, 104-142), era un joven que, apenado por haber matado a un ciervo, fue convertido por Apolo en el árbol funerario por excelencia. El contraste entre el laurel y el ciprés se vuelve a encontrar en *El peregrino*, en una quintilla hecha con retazos de las *Rimas*. El poeta habla con Madrid, abandonada por la corte y el rey, que se habían trasladado a Valladolid:

> Mas si no os tocó su llama [la del sol: Felipe III],
> trocad en ciprés la rama
> del laurel, que os dio por joya,
> que a vos y a mí como a Troya
> desdichas nos darán fama. [Lope: *Pp*, 67]

6 *Estranjero* en Lope y en los clásicos equivale a *forastero*, el que no es del lugar en que está, aunque pertenezca al mismo estado o nación. Las *playas estrangeras*, como se indica en la nota al verso 8, parecen ser las de Cádiz.

[128]

TEXTOS: A: fols. 304 v. y 305 r. / B E H I: fol. 65 r.
ERRORES: H: 8 tomar su empresa piso; *quizá leyó inadvertidamente* tomar su empresa quiso.

A don Francisco de Quevedo

SONETO CXXVIII

Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso,
vivís, claro Francisco, las riberas,
las plantas atrayendo, que ligeras
huyeron dél, con vuestro dulce aviso.

Yo, triste, en vez de Dafne, a Cipariso
tuerço en la frente, y playas estrangeras,

---

5 Daphne A B.

7 *las ánglicas banderas*: la flota inglesa que se enfrentó a la Invencible en 1588. Lo de *a vista* parece ser una licencia poética porque no existen indicios de que el galeón San Juan, en que iba Lope, se avistara con los barcos británicos.

8 La *empresa* de Carlos V es el *Plus ultra*. El emperador modificó la leyenda (*Non plus ultra*) que Hércules puso en las míticas columnas donde acababa el mundo antiguo, identificadas con los peñones que forman el estrecho de Gibraltar. De aquí se deduce que Lope desembarcó de la Invencible en Cádiz, contra lo que sostiene Millé [*Ele*, 103-149].

9 *la excelsa planta*: el laurel en que se convirtió Dafne al huir del amor de Apolo.

11 La *sirena* y *Circe* son símbolo de la atracción femenina. Las sirenas, mitad mujeres, mitad pájaros o peces, cantaban dulcemente para atraer a los navegantes. A Circe, la maga que se enamoró de Ulises y hechizó a sus marineros, dedicó Lope su poema mitológico más acabado y perfecto: *La Circe* (1624).

12 Recuerda el mote de la poesía cortesana «sin mí, sin vos y sin Dios», que Lope glosó admirablemente en *El castigo sin venganza* (vs. 1916-1975).

13 Alude al mito de Prometeo, que robó el fuego a los dioses y lo entregó a los hombres. Se le condenó a permanecer atado a una peña, a la que acudía un ave a devorarle las entrañas. El tópico de Prometeo como símbolo del amante atormentado puede verse también en Herrera [*Pcoc*, 412]:

> En otro nuevo Cáucaso enclavado,
> mi cuidado mortal i mi desseo
> el coraçón me comen renovado.

14 *basilisco*: la dama, porque mata con la vista, como se creía que hacía el basilisco, una especie de serpiente.

a vista de las ánglicas vanderas,
donde Carlos tomó su empresa, piso.

Vos, coronado de la excelsa planta
por quien suspira el sol, no veis, Francisco,
si canta la sirena o Circe encanta.

Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
no aviendo hurtado al sol la llama santa,
sustento de mi sangre un basilisco.

129 Es uno de los escasos sonetos decididamente satíricos de las *Rimas*. El mito de Orfeo fue aprovechado por la tradición burlesca como imagen contrapuesta a la del malcasado. Así aparece en el soneto de las *Rimas de Burguillos* «Fugitiva Euridice entre la amena...» [Lope: *Op*, 1382]. Bruchi [*SmRL*, 233-234] subrayó el irreverente escepticismo del soneto que editamos.

Lope o su discípulo Pérez de Montalbán trataron en serio el mito en su poema *Orfeo en lengua castellana* [vid. Pedraza, pról. Pérez de Montalbán: *Olc*].

1 Las puertas del infierno. En el *Orfeo en lengua castellana*:

> Caliginoso humor le cubre luego
> y por los muros de diamante brota...
>
> [Pérez de Montalbán: *Olc*, fol. 23 r.]

2 *el árbol de Peneo:* el laurel, porque Dafne era hija del dios fluvial Peneo.

5 *Atamante:* Atamas, hijo de Eolo y Orcómene, fue castigado por Juno con una locura furiosa en medio de la cual dio muerte a su hijo Learco.

9 Es una variante lopesca del primer verso del *Soneto X* de Garcilaso: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas...!».

10 *Salicio*: nombre bucólico de larga tradición, sin correspondencia conocida con ningún personaje real.

[129]

Textos: A: fol. 306 r. / B E H I: fol. 65 v.
Errores: H I: 14 doblaras.

SONETO CXXIX

A las ardientes puertas de diamante,
coronado del árbol de Peneo,
mostrava en dulce boz, llorando, Orfeo
que allí puede llegar un tierno amante.

Suspendidas las furias de Atamante,
y parado a sus lágrimas Leteo,
en carne, que no en sombra, su desseo
vio su querida Eurídice delante.

¡O dulces prendas, de perder tan caras!
Tú, Salicio, ¿qué dizes? ¿Amas tanto,
que por la tuya a suspender baxaras

los tormentos del reino del espanto?
Paréceme que dizes que cantaras
que le doblaran la prisión y el llanto.

---

3 voz A I.
4 llorar E H I *y cuantas siguen a* E; *corrige* N.
6 Letheo A B E H I.

130 Fecha: posterior a 1589

Como señala Blecua [en Lope: *Op*, 100], este soneto está dedicado presumiblemente al cómico que quiso ahorcarse en 1589 [vid. Pérez Pastor: *Ndbe*, 26]. Es probable que aluda en el v. 7 a ese intento de suicidio.

En unos textos se le llama Melchor y en otros Gaspar [Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 156]; pero debe de tratarse de la misma persona. Del proceso por libelos se deduce que contribuyó a la difusión de los romances satíricos contra la Osorio. Él mismo era poeta y se le atribuye el romance «Cabizbajo y pensativo...», que se imprimió en el *Romancero general*.

El poeta juega conceptuosamente con el apellido propio y con el de su amigo. Es hábito en Lope este tipo de equívocos.

4 La luna, con sus menguantes y crecientes, es símbolo de la vida humana con sus altibajos de fortuna.

6 Al finalizar el signo de Sagitario (del 23 de noviembre al 21 de diciembre), es decir, cuando empieza el invierno y acaban las lluvias otoñales. Probablemente es velada alusión al intento de suicidio: después de acabar su vida (como finaliza la de la naturaleza en invierno), volvió a reverdecer.

7 Al intentar suicidarse pasó el río del olvido que separa nuestro mundo del de los muertos, pero regresó más tarde.

8 Alusión a su esposa o a alguna cariñosa amiga que lo curó de las heridas de la infiel Isabel Bautista, por la que se ahorcó Prado [vid. Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 156].

10 Quizá Lope se refiere al matrimonio, feliz para Prado e infeliz para él; o a las dificultades primeras en sus amores con Lucinda frente a la estabilidad sentimental de su amigo.

14 ¿Alude a Juana de Guardo, por la que nunca sintió especial pasión? ¿O a los desdenes de Lucinda que, al no corresponder a sus deseos, enfriaban al poeta?

[130]

Textos: A: fol. 305 r. y v. / B E H I: fol. 66 r.
Errores: I: 10 ftor; *en el ejemplar han corregido a mano* flor.

A Melchor de Prado

SONETO CXXX

¡Ay cuántas horas de contento llenas
pensé tener, o alegre Prado mío!
Mas, ¿quién se governó por desvarío,
que las gozasse de menguante agenas?

Nazcan en vos claveles y açuzenas
al seco fin del Sagitario frío,
pues que passastes del olvido el río,
bolviendo en gloria un ángel vuestras penas.

¡Que estén tan juntos una vega y prado!
Yo en nieve y vos en flor, ¿a quién no ofende?
¡O, qué distinto, aunque es un propio estado!

Mas, ¿qué milagro, si su margen tiende
de aquellos pies angélicos pisado,
y que me yele a mí quien no me enciende?

131 Fecha: 1601-1602

Como señala Blecua [en Lope: *Op*, 101], este soneto está dedicado al séptimo duque de Béjar, don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, que heredó el ducado en 1601. Es la misma persona a la que se dedicaron las principales obras de nuestra literatura barroca: la primera parte del *Quijote* (1605), las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605), las *Soledades* de Góngora (1613). Martín de Riquer [en Cervantes: *Q*, 9] apunta que «no parece que fuera muy aficionado a las letras este prócer que sin duda no se dio cuenta de que su nombre iba al frente de la mejor novela y de uno de los mejores poemas que se han escrito en España». No debía de ser excesivamente despierto, pues entre los cuentecillos recogidos por Arguijo se cuenta el siguiente: «Del duque de Béjar, que murió el año de 1620, decía uno que había muerto como un santo. Respondió otro: —Sin duda se fue derecho al cielo, si el limbo no lo ha sacado por pleito» [Arguijo: *Oc*, 193].

El soneto, como todos los dedicados por Lope a la hornada de aristócratas que accedieron a sus títulos a principios del XVII (vid. sonetos 74, 176, 82), anuncia los triunfos por venir y ofrece su pluma para cantarlos. Recorre además los títulos del dedicatario.

3 *Gibraleón*: marquesado onubense del que era titular don Alonso.

4 *nuestro mar*: el mar de España es comúnmente el Mediterráneo, como se ve en el romance «Amarrado al duro banco...», donde el forzado, frente a las playas de Marbella, exclama:

¡Oh sagrada mar de España,
famosa playa serena...! [Góngora: *Oc*, nº 12].

Sin embargo, en este texto alude al Atlántico, lo mismo que en *Peribáñez* (v. 45):

y aun todo aquello que baña
Tajo hasta ser portugués,
entrando en el mar de España.

6 El agua del Tormes salmantino es más valiosa que el oro del río Pactolo.

8 Obsérvese el hipérbaton: «la excelsa pesadumbre [de la bóveda celeste] oprime el hombro de Atlante que [la] sustenta solo», sin ayuda.

11 «Otro poeta escriba poemas épicos sobre las hazañas del duque». Don Alonso era conde de Benalcázar y Bañares.

12 *coronel*: la cimera, el yelmo con que se suele adornar la parte superior del escudo.

14 El alcázar de la fama es el lugar imaginario en que se reúnen hombres célebres y dignos de memoria. Equivale al templo de la fama al que se alude en el soneto 24.

[131]

Textos: A: fols. 306 v. y 307 r. / B E H I: fol. 66 v.

Al duque de Béjar

SONETO CXXXI

En tanto que deshaze el claro Apolo
de la sierra de Béjar la alta cumbre,
y por Gibraleón su menor lumbre
passa por nuestro mar al otro polo;

y mientras sobre el oro de Pactolo
su líquido cristal Tormes encumbre,
y de Atlante la excelsa pesadumbre
oprime el ombro que sustenta solo,

con mil despojos, armas y laureles
(después que otro Virgilio Eneidas cante
del gran Sotomayor de Benalcáçar),

con nuevo timbre y nuevos coroneles
vuestro nombre con letras de diamante
pondrá la fama en su dorado alcáçar.

---

6 christal B.

132 Esta definición de la mujer forma serie con las que tenemos en los sonetos 27 y 191 y, en algunos aspectos, con el número 60, aunque éste sea declaradamente ginófilo. También es similar a otros conservados en manuscrito (vid. son. 60), particularmente a uno que contiene el Ms. 3.794 de la Bib. Nacional (fol. 22 r. y v.), atribuido a Lope, que creemos inédito:

Las aguas mide, ataja pensamientos,
limita lo infinito, pesa el suelo,
huie la muerte y quita al ave el vuelo,
arenas quenta y adivina intentos.
Apetece el pesar, huie contentos,
el fuego enfría, enciende el duro ielo,
la fortuna detiene, avaja el çielo,
doma el hinchado mar y enfrena vientos.
Del ave de Finiçea quiere copia,
amansa de las fieras la fiereza;
vusca en Çytia calor, discurso en brutos,
contrarios mill en una cosa propia,
verguança [*sic*] en descarados disolutos,
quien piensa hallar en la muger firmeça.

Esta técnica de acumular imposibles se convirtió en bien mostrenco y Ravisio Textor [*O*, I, 437-445] la incluyó en su *Officina*, de donde pudieron tomarla Lope y otros muchos poetas que la usaron. Recordemos, a beneficio de inventario, el soneto de Álvaro de Alarcón «En red los animosos vientos prende...», copiado en el *Cancionero antequerano* [nº 329]; o *Donna volubile* de Marino: «Segue il vento leggier, fabrica e fonda...», que Dámaso Alonso [*Oc*, III, 761-762] creyó imitado del soneto de Lope, pero que es un vástago más, tan dependiente o independiente como el resto, de la tradición de los *argumenta ab impossibili* [vid. Friedrich: *Eli*, III, 132]. El soneto de Marino coincide en la elección de varios imposibles con el de Lope, por lo que puede imaginarse que tuvo a la vista este texto; y en otros, con el anónimo soneto copiado en el Ms. 4.117 de la Bib. Nacional: «Quien pusiere en mujer el fundamento / entienda que fabrica sobre arena...»

Scheid [*PLVS*, 41-55], en su estudio sobre la *adynaton* o *impossibilia* en Lope, ha dedicado un breve comentario a este soneto (pág. 53). Al corpus seleccionado por la erudita alemana puede sumarse la égloga de Galafrón y Leriano en el libro primero de la *Arcadia* [Lope: *A*, 79-81]: «La víbora se goza, el áspid ruega, / llora el león, la piedra se enternece...»

13 En el texto, *Etiopia* (no *Etiopía*, como solemos decir hoy). La vacilación acentual en los topónimos más o menos exóticos es habitual: *Rumania* / *Rumanía*; *Amazonia* / *Amazonía*, etc.

[132]

TEXTOS: A: fol. 307 r. / B E H I: fol. 67 r. *En* E *se lee por errata fol. 57, pero la signatura del pliego* (I_3) *es la correcta.* / M_2 (*Poética silva*): fols. 122 v.-123 r. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional): fol. 86 r. / M_{15} (Ms. 3.794 de la Biblioteca Nacional): fol. 22 r.

SONETO CXXXII

Al viento se encomienda, al mar se entrega,
conjura un áspid, ablandar procura
con tiernos ruegos una peña dura
o las rocas del mar donde navega;

pide seguridad a la fee griega,
consejo al loco, y al enfermo cura,
verdad al juego, sol en noche escura,
y fruta al polo donde el sol no llega.

Que juzgue de colores pide al ciego,
desnudo y solo al salteador se atreve,
licor precioso de las piedras saca;

fuego busca en el mar, agua en el fuego,
en Libia flor, en Etiopia nieve,
quien pone su esperança en muger flaca.

Epígrafe: 17. Soneto M_2. / De Lope de Vega Carpio, a la mudanza de las mugeres M_{15}.
2 avlandar A. / y ablandar M_{15}.
4 a las rocas M_2.
5 fe E H I. / pide siguridad M_2.
7 sol en noche obscura M_2 M_{13} M_{15}. /*En* M_{15} *habían escrito* fuego *y corrigieron encima* guego.
11 A *y* B *abandonan por una vez la ortografía latinizante* liquor.
12 en la mar M_{15}.

133 Fecha: 1ª redacc.: anterior a 1595??; 2ª redacc.: 1596-1598?; 3ª redacc.: 1600-1602?

La más antigua de las tres versiones conocidas de este soneto es la del Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional (M_{17}). Es de fecha imprecisa. Después apareció en *Los comendadores de Córdoba*, anterior a 1598, probablemente de 1596-1598, según Morley y Bruerton [*CcLV*, 221-222]; como es sabido, se conserva también en un autógrafo, al parecer falsificado, dedicado a Antonia Trillo. Este manuscrito coincide en casi todos sus detalles con el texto de las *Rimas*, que debió corregirse hacia 1600-1602. María Goyri [*LVR*, 133-134] cree que en su primera redacción estaría dedicado a Celia y se escribiría en Alba antes de 1596, en realidad antes de 1595. Pérez Pastor [*Ndbe*, 36] encontró el permiso para representar una comedia de *Los comendadores* en Navalcarnero el 9 de julio de 1593; María Goyri sostiene que bien pudiera tratarse de la obra de Lope, hipótesis a la que se oponen Morley y Bruerton. Jörder [*FSLV*, 61] señala que el efecto acústico de las rimas es un recurso propio de la primera época de Lope; pero, como apunta Goyri [*LVR*, 134], «no fue tan frecuente en los sonetos como supone Jörder y difícilmente se hallará otro en que alcance a los catorce versos. En cambio todavía se encuentra en octavas de época tardía».

Tal y como aparece en las *Rimas*, es un poema sobre los dos temas que eran más importantes para Lope en 1602: la plenitud amorosa de sus relaciones con Lucinda, y la gloria e inmortalidad a que aspiraba con su obra literaria (vid. *Introducción*, 4.4.). Sobre este soneto D. Alonso [*Pe*, 424-425] escribió páginas luminosas, aunque lastradas por el autobiografismo de estirpe romántica que tan mecánicamente se ha aplicado en ocasiones a los versos de Lope.

1 Parece inspirado en el *Soneto V* de Garcilaso: «Yo no nací sino para quereros...»

7 De la misma forma que el hombre es un pequeño mundo, la dama, como obra maestra de Dios, según la tradición literaria estudiada por Lida [*Ele*, 179-290], es un perfecto universo en miniatura. Bastará ampliarla para admirar toda la grandeza y hermosura del mundo.

8 Eróstrato fue el pirómano y megalómano que incendió el templo de Venus en Efesia. Nuestro autor lo cita en el prólogo que en *El peregrino en su patria* precede al auto de *El hijo pródigo*, texto presumiblemente contemporáneo de la redacción última del soneto 133:

> A Elvidio hereje llama San Jerónimo
> noble en maldad, y así pienso que Eróstrato
> quiso serlo quemando el templo a Efesia,
> que de cualquiera suerte es tan glorioso
> este inmortalizarse los mortales,
> que cada cual pretende, en lo que puede
> o fue su inclinación, adquirir fama. [*Pp*, 370]

[133]

TEXTOS: A: fol. 307 v. / B E H I: fol. 67 v. / M_{11} (Ms. del Museo Arqueológico de Madrid). / M_{17} (Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional): fol. 34 r. / T_2 (*Los comendadores de Córdoba*): fols. 208 v.-209 r.

SONETO CXXXIII

Ya no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dais, cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.

Para vivir me basta dessearos;
para ser venturoso, conoceros;
para admirar el mundo, engrandeceros,
y para ser Eróstrato, abrasaros.

Epígrafe: Para doña Antonia Trillo. Señora M_{11}. / Otro M_{17}.

1 Yo no M_{17}.

2 ni más bida, Antonia, que offrezeros M_{11}. / ni más vida, señora T_2.

4 ni más vista que veros y agradaros M_{17}. / ni más gusto que veros y agradaros T_2.

5 Para vivir, me está bien dessearos T_2.

7 sólo le pido a Dios para entenderos $M_{17}T_2$.

8 ingenio que ocupar en alabaros. $M_{17}T_2$ (M_{17}: alavaros).

También Covarrubias [*Em*, fol. 155] lo usó como símbolo tópico de la fama infame:

Llega el furor de ambiciosa fama
a tanto estremo, que el que la apetece
no mira si se honra o si se infama
o si por ello gana o desmerece:
el ephesino templo el otro inflama,
cuyo nombre, con gran razón merece,
que pues le pretendió tan locamente,
le sepulte el olvido eternamente.

La pluma y lengua, respondiendo a coros,
quieren al cielo espléndido subiros,
donde están los espíritus más puros;

que entre tales riquezas y tesoros,
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros
de olvido y tiempo vivirán seguros.

10 splēndido M_{17}.

12 Entre vuestras riquezas y tesoros M_{17}. / que entre vuestras riquezas y tesoros T_2.

13 yo creo que mis versos y suspiros M_{17}. / papel y lengua, versos y suspiros T_2.

14 de tiempo, olvido y muerte están seguros M_{17}. / de olvido y muerte vivirán seguros T_2.

Al pie: Lope de Vega Carpio (*firma y rúbrica*) M_{11}.

134 Blecua [en Lope: *Op*, 103] señala como posible antecedente de este soneto «el célebre libro de Polidoro Virgilio (1470-1550) *De rerum inventoribus libri octo* », que «Lope conocía muy bien» y «cita en otras partes» (vid. nº i, lín. 130). Se había publicado por vez primera en Venecia (1499) y lo tradujo al español el bachiller Francisco Thámara: *Libro de Polidoro Virgilio que tracta de la invención y principio de todas las cosas* (Amberes, 1550). Es posible que Lope no tuviera presente el conjunto del libro, sino algún extracto o epítome incluido en las polianteas de la época. Textor [*O*, II, 107-113] presenta una extensa relación bajo el epígrafe *Inventores diversarum rerum*. Sobre este tópico, véase Curtius [*LeEM*, 761-762].

La estructura del soneto, con acumulación de tópicos mostrencos para rematar en una ingeniosa salida, fue comentada y aplaudida por Gracián [*Oc*, 437] en su *Agudeza y arte de ingenio:* «Para que tenga gracia esta ponderación [el verso final], que se hace *ex abrupto*, y aunque no siempre contraria a lo que prometía el discurso, pero muy fuera dél, es necesario que sea profunda y contenga en sí alguna eminencia, ya de sentencia, ya de crisi; o alguna observación rara y enfática». Éste es el caso del último verso y de otros similares en las *Rimas* (vid. núms. 132 y 27).

[134]

TEXTOS: A: fols. 307 v. y 308 r. / B E H I: fol. 68 r. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional): fol. 75 r. y v. / V_9 (*Agudeza y arte de ingenio*): págs. 288-289.

ERRORES: H I: 8 Pelinoto. // M_{13}: 8 Pelinoto. /12 Erictreo.

De los inventores de las cosas

SONETO CXXXIV

Halló Baco la parra provechosa,
Ceres el trigo, Glauco el hierro duro,
los de Lidia el dinero mal seguro,
Casio la estatua en ocasión famosa;

Apis la medicina provechosa,
Marte las armas y Nembrot el muro,
Scitia el cristal, Galacia el ámbar puro,
y Polinoto la pintura hermosa.

Triunfos Libero, anillos Prometeo,
Alexandro papel, llaves Teodoro,
Radamanto la ley, Roma el govierno;

Palas vestidos, carros Ericteo,
la plata halló Mercurio, Cadmo el oro,
amor el fuego, y celos el infierno.

Epígrafe: Los inventores de la cosas. De Lope de Vega M_{13}.

2 fierro M_{13}.

4 *A pesar de la repetición de la rima, todas las ediciones rematan este verso con la palabra* provechosa, *que aparece también en el verso primero.*

7 Citia V_9.

11 Alejandro el papel V_9.

14 zelos E H I.

135 Fecha: 1599?

Montesinos [*EsLV*, 243] lo incluye entre el ciclo de los «dolores de Lope causados por la esquivez de la dama», y Jörder [*FSLV*, 62] da las fechas de 1599-1600.

El tema de la frialdad y dureza de la dama se pondera, como es tópico, señalando el efecto que sobre los seres inanimados causan los suspiros del poeta.

2 La paradoja de *belarse* y *abrasarse* a un tiempo, como efecto contradictorio del amor, fue reiterada en la tradición del petrarquismo español (recuérdese en Quevedo [*Po*, nº 375]: «Es yelo abrasador, es fuego helado...») y especialmente por nuestro autor: «Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo...» [Lope: *Ce*, IV, 132], «A quien hiela el desdén y el amor arde...» [Lope: *A*, 80].

4 El tema del amor como pago que se debe al amante apareció ya en el soneto 103 bajo la figura alegórica de Cupido. Burlescamente reaparecerá en las *Rimas de Burguillos:* «Mintió Juanilla entonces, como agora...» [Lope: *Op*, 1393].

9 Para la palabra *fuistes* como plural vid. son. 37, v. 4.

11 Para este tópico vid. son. 45, v. 4.

13 *declaralde:* declaradle; es un caso de metátesis muy frecuente en el Siglo de Oro. En *Fuenteovejuna* (v. 1.631): «¡Hola! ¡La vara quitalde!»

[135]

Textos: A: fol. 308 r. / B E H I: fol. 68 v.

SONETO CXXXV

Cuando digo a Lucinda que me mata,
y que me yela y juntamente enciende,
libre responde que mi mal no entiende,
como quien ya de no pagarme trata.

¡Ay de mi amor satisfación ingrata!
Pues lo que un monte, un árbol comprehende
niega Lucinda, que mi mal pretende,
y la esperança de mi bien dilata.

Montes que de mi mal testigos fuistes,
piedras donde lloré, corrientes ríos,
que con mis tiernas lágrimas crecistes,

dezilde mis confussos desvaríos,
declaralde mi mal, paredes tristes,
pues alma os dieron los suspiros míos.

---

12 decilde mis confusos A. / confusos H I.

136 Fecha: 1600?

Montesinos [*EsLV*, 243] y Jörder [*FSLV*, 63] lo incluyen, junto al anterior, entre los sonetos de los desdenes de Lucinda; pero más parece un disgusto, un enfado momentáneo entre los amantes. Es una representación más de la sicomaquia en que se debate el enamorado, que concluye esta vez en una pundonorosa afirmación varonil.

5 Recuérdese la afición de Lope a personificar el pensamiento y ponerle epítetos: «Dexadme un rato, pensamientos tristes...» (nº 58), «Pruevo a engañar mi loco pensamiento...» (nº 23).

6 La luna es símbolo tópico de inconstancia porque cambia de aspecto, crece y mengua (vid. son. 171).

11 *calidad*: nobleza. «¿Qué importa tener nombres biensonantes (confianza, esperanza) si no responden a lo que expresan esos conceptos?»

13 Lucinda, a pesar de ser mujer, es capaz de sufrir la ausencia y no dar su brazo a torcer.

[136]

TEXTOS: A: fol. 308 v. / B E H I: fol. 69 r.

SONETO CXXXVI

Provemos esta vez el sufrimiento,
tantas vezes rendido a la fortuna;
quiçá podrá, de tantas vezes una,
resistir a la fuerça del tormento.

Y vos, rebelde y dulce pensamiento,
que a un tiempo os engendrastes con la luna,
¿de qué sirve tener firmeza alguna,
pues la mayor del mundo imita el viento?

Salid del alma, confiança vana,
esperança fundada en apariencias;
si os falta calidad, ¿qué importa el nombre?

Quien oy passare, passará mañana.
Si enojada Lucinda sufre ausencias,
¿qué más vergüença que rendirse un hombre?

---

6 engendraste E.

12-14 *Blecua* (P) *puntúa de forma diferente:*

Quien hoy pasare, pasará mañana,
si enojada Lucinda sufre ausencias.
¿Qué más vergüenza que rendirse un hombre?

137 He aquí un original tratamiento de un viejo motivo literario. Lope se aparta de la tradición de la albada e incluso del tópico de la noche como cómplice o encubridora de los amantes, para cantarla en sí misma, como elemento que desencadena cuanto hay de subconsciente en el hombre. Esa vida en sombra, como puntualiza silogísticamente el último terceto, es nada menos que la mitad de la existencia humana.

Los temores y encantos de la noche atrajeron a Lope como a pocos poetas. Unas veces se asomó a su misterio romántico, cruzado por presagios fatídicos, como en *El caballero de Olmedo* (vs. 2.345-2.373). Otras, a la calma de la noche estrellada: «Noche siempre serena, cuyo velo...», en *El mayor imposible* [Lope: *Ce*, II, 483]. Y aun encontramos unas interesantes variaciones sobre el tema en la comedia *La noche toledana*, en la que se suceden los sonetos: «Noche, pues te llamaron los poetas...», «Noche, que das descanso a cuanto vive...», «Negra, desaseada, descompuesta...», «Noche serena, dulce, hermosa y clara...» [*Ce*, I, 220-221]. Como indicó Montesinos [en Lope: *Pl*, I, 141], el más próximo al poema de las *Rimas* es el tercero de los sonetos citados: «Negra, desaseada, descompuesta...». Ambos nos ofrecen la visión más personal y novedosa que Lope dio de este asunto.

En el *Cartapacio Penagos* (fol. 8 r.) encontramos otro soneto anónimo, aunque inserto junto a los de Lope, dedicado *A la noche:* «La noche es madre de los pensamientos...». En el *Cancionero antequerano* [nº 191], hay un soneto de Álvaro de Alarcón, «Amiga noche que al silençio santo...», que probablemente debe algo a los de Lope.

[137]

TEXTOS: A: fols. 308 v. y 309 r. / B E H I: fol. 69 v. / M_8 (*Cancionero de Mathías Duque de Estrada*): fol. 29 v.

ERRORES: I: 9 sóbra, *corregido encima a mano*: sòbra. / 13 Si velo tello, *tachada a mano la primera ele de* tello.

A la noche

SONETO CXXXVII

Noche, fabricadora de embelecos,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien conquista
los montes llanos y los mares secos;

habitadora de celebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos:

la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
solícita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.

Que vele o duerma, media vida es tuya:
si velo, te lo pago con el día.
y si duermo, no siento lo que vivo.

Epígrafe: Soneto. A la noche por Lope de Vega M_8.

2 supestiçiosa, façil, quimerista M_8.

5 abitadora de çelebros güecos M_8.

7 encubridora, vil, lince sin vista I.

11 manos del bravo, pies del fuxitivo M_8.

12 si duermo o belo M_8.

13 si belo, te la pago con el día M_8.

138 Fecha: 1599-1602

Montesinos [*EsLV*, 243] lo considera del ciclo dedicado al desdén de Lucinda. Jörder [*FSLV*, 62] lo data en 1599-1600. Pero los últimos versos parecen aludir a un disgusto ocasional de los amantes que determinó una ruptura y separación momentáneas.

Presenta la travesía de un puerto como alegoría de las dificultades del amor, en paralelo a los sonetos que nos hablan de desiertos y valles sombríos (vid. 71 y 19). Además de los precedentes petrarquescos, recuérdense las serranillas del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Entre los *237 sonnets* publicados por Foulché-Delbosc [*Ds*, nº 2], se encuentra uno cuyo arranque funde el del soneto 71 y el motivo central de éste: «En esta tierra estéril y desierta...».

2 Literalmente, el texto quiere decir que el invierno se ha adelantado y que la nieve ha caído antes de lo habitual; pero en el sistema de connotaciones de la tradición literaria esa prematura nieve alude también al precoz envejecimiento del poeta. Recuérdese el soneto 2.

6 «Convertir el recuerdo de la amada en olvido, por medio de la insensibilidad o el desdén».

7 El *largo error* es aquí no sólo la equivocación del amante al entregarse al amor, sino también el discurrir vital, como en Petrarca [*C*, nº 1]: «in sul mio primo giovenile errore».

11 Las dificultades reales del viaje (nieve y puerto) y las de la condición de la amada han de poner fin al sufrimiento del amante, haciendo que desista de su propósito.

14 Es tópica esta temeraria búsqueda de la muerte para librarse de los dolores amorosos. Fucilla [*CpLV*, 230] da como fuente a Petrarca [*C*, nº 207]: «che ben muor chi morendo esce di doglia…».

[138]

TEXTOS: A: fol. 309 r. / B E H I: fol. 70 r.
ERRORES: E: 5 preve.

SONETO CXXXVIII

Inmenso monte, cuya blanca nieve
te muestra, antes de tiempo, encanecido,
en ti quiero vivir, por ver si ha sido
fuego este amor, pues acabarse deve.

Pero si está en el alma, aunque más prueve
hazer de nieve a su memoria olvido,
será trabajo eterno del sentido,
y de mi largo error, engaño breve.

Nieve por nieve al fin, puerto por puerto,
blancura y condición, Lucinda elada,
a mi fuego darán remedio cierto.

¡O duro puerto, una muger airada!
Pero pássele yo, quedando muerto:
que a quien cansa el vivir, la muerte agrada.

---

4 acabar se deve E.
13 N *y* P *acentúan*: paséle yo.

139 Fecha: 1ª redacc.: 1596?; 2ª redacc.: 1602; 3ª redacc.: 1619?

Una primera redacción de este soneto se encuentra en *El remedio en la desdicha*, que el manuscrito Gálvez fecha el 16 de octubre de 1596 [vid. Amezúa: *Cm*], y Morley y Bruerton [*CcLV*, 232-233] entre 1596 y 1602. La comedia fue retocada a la hora de imprimirla en 1620, como demostraron Gómez Ocerín y Tenreiro [*NRd*, 390-392], por lo que es probable que el soneto que conservamos en el texto dramático no sea el primitivo de 1596, sino una reelaboración posterior, o sea, la tercera redacción. El origen de este soneto lopesco hay que buscarlo, como apuntan Delano [*AsLV*, 124-125] y Rothberg [*LVGA*, 247-250], en el epigrama *De Pallade volente certare armis cum Venere* de la *Antología palatina*, atribuido a Ausonio. La tradición de este motivo es amplia. En el Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional, donde figuran varios poemas de Lope, se copian tres octavas a nombre de León Hebreo (fol. 228 v.) y un soneto sobre el mismo incidente entre las diosas (fol. 47 v.). Éste lo copió Foulché-Delbosc [*Ds*, núms. 47 y 48], junto a otra recreación del mismo asunto: «Dexó las armas Marte enamorado...»

Este motivo interesó a Lope durante toda su vida. En *El remedio en la desdicha*, además de incluir el soneto con las variantes que se señalan en el aparato textual, lo glosó extensamente. Lo repite en *La rosa blanca* [*Op*, 1079] y volvió a recordarlo en *Si no vieran las mujeres* [*Ce*, II, 575] y en las *Rimas de Burguillos* en un soneto *A una señora manteniendo un torneo con otras damas:* «La que venció desnuda, agora, armada...» [*Op*, 1387].

Bruchi [*SmRL*, 194-196] ha comentado algunos aspectos de este soneto.

2 El sol estaba en el signo de Leo (del 23 de julio al 23 de agosto), en uno de los momentos de mayor duración del día.

3 *Acidalia*: según Lope [*A*, 69], «fuente sagrada a Venus, de quien ella también se llama Accidalia». Como se sabe, la diosa fue amante de Marte y tenía un templo en Chipre, isla en la que se sitúan muchas de las anécdotas que a ella se atribuyen.

11 Palas (Atenea, Minerva) desea vengarse de la humillación que sufrió cuando, compitiendo desnuda con Venus, Paris, el príncipe troyano, eligió como más hermosa a su rival.

12-14 Es traducción del dístico de Ausonio (nº LXIV):

Cui Venus: «Armatam tu me, temeraria, temnis,
quæ, quo te vici tempore, nuda fui?

Lope vertió estos versos en otras ocasiones:

Venus, sacando la fogosa espada,
le dijo, estando la victoria en duda:
«Palas, mejor te ha de vencer armada
la que en las selvas te venció desnuda». [Lope: *Op*, 1387]

[139]

TEXTOS: A: fol. 309 v. / B E H I: fol. 70 v. / T_{13} (*El remedio en la desdicha*): fol. 57 r.
ERRORES: H: fiesta 5; *el cajista confundió la ese larga con la efe.*

De Venus y Palas

SONETO CXXXIX

La clara luz en las estrellas puesta
del fogoso León, por alta parte
bañava el sol, cuando Acidalia y Marte
en Chipre estavan una ardiente siesta.

La diosa, por hazerle gusto y fiesta,
la túnica y el velo dexa aparte,
sus armas toma, y de la selva parte,
del yelmo y plumas y el arnés compuesta.

Passó por Grecia, y Palas viola en Tebas,
y díxole: «Esta vez tendrá mi espada
mejores filos en tu blanco azero.»

Venus le respondió: «Cuando te atrevas,
verás cuánto mejor te vence armada
la que desnuda te venció primero.»

---

1 Bañava el sol la crespa y rubia cresta T_{13}.
3 cuando Venus lasciva y tierno Marte T_{13}.
11 vitoria igual de tu cobarde azero T_{13}.

140 Fecha: 1599-1600

No cita a Lucinda, pero parece del ciclo a ella dedicado. Como en el soneto 138, se señala que la dama está airada, lo que parece indicar que no se trata de los desdenes iniciales, sino de algún disgusto ocasional, saldado con una lacrimosa reconciliación, o de un viaje o separación que irritó a la amada. El tema es el culto sacrílego a la dama, a la que se ofrendan las lágrimas del amante.

3 *diezmo*: el tributo del diez por ciento de las cosechas que se ofrecía a las autoridades religiosas.

4 «Si merezco que tu piedad las reciba».

8 El yo poético se compara conceptuosamente con los idólatras por adorar a la amada y por ofrecerle el sacrificio cruento de su propia vida.

[140]

Textos: A: fol. 309 v. / B E H I: fol. 71 r.

SONETO CXL

Estas postreras lágrimas te ofrezco,
ídolo de metal, imagen dura,
por diezmo de mis penas y locura,
si recebillas tu piedad merezco.

Con este don tus aras enriquezco,
de la cosecha de mi desventura:
que en sacrificios de mi sangre pura,
como en el falso dios, indio parezco.

Responde como oráculo, enemiga,
pues eres piedra y diosa y adorada:
dime si es bien que esta jornada siga.

Mas ¿qué responderás estando airada,
si fuiste cuando más, mi dulce amiga,
alma de fuego en una piedra elada?

---

5 enrriquezco A.

141 Este soneto es un parlamento, dirigido al Amor, que trata de definirlo negando los atributos que le asigna la tradición. Contradice puntualmente las palabras de León Hebreo en sus *Diálogos de amor* (vid. *Introducción*, 3.2.). Guarda relación con otras definiciones y diálogos con el dios niño (sonetos 89, 79, 126, 171, 145, 46). Quevedo [*Po*, nº 506] volvió sobre el asunto y tuvo en cuenta, al parecer, este texto de Lope en su soneto «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?...»

3 La misma idea en *La hermosura de Angélica* (canto IX): «Aunque le pintan al Amor desnudo...» [Lope: *HA*, fol. 85 v.].

[141]

Textos: A: fol. 310 r. / B E H I: fol. 71 v.
Errores: I: 10 merecisses.

SONETO CXLI

Amor, no pienses que te pintan tierno,
porque lo mismo que pareces eres;
ni assí desnudo, porque ardiendo mueres:
que no ay Scitia cruel como tu invierno.

Tu pecho es roble, tu interés eterno,
loco tu ardor, prestados tus plazeres;
fingida y breve gloria, cuando quieres;
cuando aborreces, verdadero infierno.

Si dios, siendo tan malo, te llamaron,
no ha sido porque tú lo mereciesses,
mas porque tantos necios te adoraron.

Y viendo que era fuerça que deviesses
a cuantos sus haziendas te fiaron,
las alas te pusieron porque huyesses.

142 Fecha: 1588?

Según Rennert y Castro [*VLV*, 45], este soneto lo escribió Lope «probablemente cuando se disponía a marchar a Valencia a cumplir el destierro». Lo mismo opina Millé [*GQ*, 111]. El texto es directo e inmediato y no suena a reelaboración posterior, pero ésta es cuestión siempre dudosa.

Como se señala en el *Estudio* (4.6.), es uno de los poemas de las *Rimas* que tiene más reminiscencias petrarquescas, sobre todo de los sonetos 114 y 138 del *Canzoniere*.

1 En la lengua de Lope *Babilonia* se lexicalizó para designar a las dos grandes ciudades españolas de su tiempo: Madrid y Sevilla [vid. Millé: *GQ*, 106]. Petrarca había hecho lo propio para aludir a Aviñón. El mismo uso en Luis Alfonso de Carballo [*CA*, II, 138]: «no hallo lenguaje más confuso que es el de la Corte, porque como en una torre de Babylonia se usan allí todas las lenguas».

2 El ser fábula o habladuría de la ciudad es tópico que se encuentra en Horacio (*Épodos*, xi, 7-8): «Heu me, per urbem, nam pudet tanti mali, / fabula quanta fui!» Lo retoma Ovidio (*Amores*, III, 1, 17-22) y reaparece en el soneto 1 de Petrarca: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo...». Lope se aficionó a esta expresión y la repitió, ligada a los amores con la Osorio, a lo largo de toda su vida, desde *La hermosura de Angélica*:

> Amé furiosamente, amé tan loco
> como lo sabe el vulgo, que me tuvo
> por fábula gran tiempo... [Lope: *HA*, fol. 221 v.]

a *La Dorotea* (acto IV, esc. i): «Díxome un día con resolución que se acabava nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban; y que los dos éramos ya fábula de la Corte...» [Lope: *D*, 303].

A Quevedo [*Po*, nº 386] también llegan los ecos del tópico: «Fábula soy del vulgo y de la gente...».

4 Sobre el *centro*, vid. nº iii, v. 10.

7 *campos de alarbes*: lugar de confusión y lucha, lo mismo que *campo de Agramante*.

paños: vestidos, apariencia.

8 *Elisio:* los campos Elíseos, donde estaban las almas de los bienaventurados tras pasar el Leteo, o río de la muerte, en el que perdían la memoria. Quizá Lope quiera sugerir que Madrid será el paraíso cuando olvide los lamentables sucesos que lo llevaron al destierro.

11 Lope critica hipócritamente a quienes vengan con murmuraciones las ofensas que no se atreven a vengar violentamente. Éste fue su caso en los incidentes con Elena Osorio, por los que se vio desterrado a Valencia, junto al Turia, citado en el verso siguiente.

[142]

Textos: A: fol. 310 v. / B E H I: fol. 72 r.

SONETO CXLII

Hermosa Babilonia en que he nacido
para fábula tuya tantos años,
sepultura de propios y de estraños,
centro apazible, dulce y patrio nido,

cárcel de la razón y del sentido,
escuela de lisonjas y de engaños,
campo de alarbes con diversos paños,
Elisio entre las aguas del olvido,

cueva de la ignorancia y de la ira,
de la murmuración y de la injuria,
donde es la lengua espada de la ira,

a labarme de ti me parto al Turia;
que reír el loco lo que al sabio admira,
mi ofendida paciencia buelve en furia.

9 *Así en todas las ediciones. Para evitar la rima con la misma palabra, Millé (en* La génesis del Quijote, *pág. 111 nota) propone la siguiente corrección conjetural:* cueva de la ignorancia y la mentira.
12 a lavarme E H I.

143 Fecha: 1600-1602?

Montesinos [*EsLV*, 244] señala que es de los momentos de tranquila convivencia entre Lope y Camila. Jörder [*FSLV*, 64] apunta las fechas de 1600-1602 como probables.

Este soneto recoge una escena de la intimidad «matrimonial» de la pareja. El motivo principal es ese juego de espejos por el que el poeta se refleja en las pupilas de Lucinda y éstas, a su vez, en el azogue ante el que se está peinando, de modo que puede ver la imagen de su amante espejada en sus propios ojos. El recuerdo de esa escena le permitirá rememorar en ausencia la figura del poeta.

2 El amor, metafóricamente visto como una guerra, requiere que la dama se pertreche de armas ofensivas («para agravios»), es decir, que se maquille.

4 Lucinda se arma para la lucha erótica. El rojo de los labios y el blanco de la frente, reforzados por el maquillaje, hacen palidecer a rosas y jazmines, y son veneno para los galanes enamorados.

6 Los idumeos, descendientes de Esaú, fueron vecinos y enemigos de los judíos; pero en muchas ocasiones los israelitas se enamoraron de las mujeres idumeas y abandonaron la endogamia hebraica, que la *Biblia* presenta como exigencia divina. El texto alude concretamente a Salomón, el sabio por antonomasia, del que dice el primer *Libro de los reyes* (11, 1): «Rex autem Salomon adamavit mulieris alienigenas multas, filiam, quoque Pharaonis, et Moabitidas, et Ammonitidas, Idumæas, et Sidonias, et Hethæas...». Las mujeres de Salomón, cuando el rey fue viejo, introdujeron la idolatría en Israel.

8 Torcatos, Césares y Fabios designan por antonomasia a los varones severos e inflexibles. De Torcuato Manlio Imperioso cuenta Tito Livio, y lo recoge el propio Lope en la *Arcadia* [*A*, 240], que mandó ajusticiar a su hijo por haber desobedecido sus órdenes en el campo de batalla (vid. son. 17, v. 10).

El Fabio a que alude Lope es probablemente Quinto Máximo Fabio Gurges, célebre por la vida disoluta que llevó en su juventud y por la severidad que mostró en la edad adulta.

10 Obsérvese el enrevesado juego de referencias: «en el espejo viste a ellas [las niñas] y a mí en ellas cuando me veía en tus ojos».

11 *objeto:* lo que se opone al sujeto, en este caso, lo que está enfrente del rostro.

[143]

Textos: A: fols. 310 v. y 311 r. / B E H I: fol. 72 v.
Errores: I: 2 amarte.

SONETO CXLIII

Si al espejo, Lucinda, para agravios
de amor y el mundo, armarte solicitas
de veneno y color, con que marchitas
tanto jazmín y rosa, en frente y labios;

si ves los ojos, con que a tantos sabios
a idolatrar (como idumea) incitas,
y aquellas niñas con que vidas quitas
a mil Torcatos, Césares y Fabios,

pues a ellas, y a mí, vivo y perfeto,
en ellas viste cuando en ti me vía,
teniéndote el cristal, del rostro objeto,

mírate en él con mi memoria un día:
que si el imaginar produze efeto,
ausente podrás ver la imagen mía.

---

1 agrabios A.
4 *Los editores modernos* (L N P) *suprimen la coma tras* rosa. *Todos los impresos barrocos mantienen esa coma y otra tras* frente. *Creemos que la primera tiene valor significativo.*
6 *Los editores escriben con mayúscula* idumea, *pero creemos que se trata de un gentilicio, no de un nombre propio de persona.*
9 perfecto B E H I; *rompe la rima.*
11 christal B.
13 efecto E H I; *rompe la rima.*

144 Fecha: 1590??

Este soneto puede ser de 1590, cuando Lope fue criado de don Francisco de Ribera Barroso, que después sería segundo titular del marquesado de Malpica [vid. Lázaro Carreter, en Rennert y Castro: *VLV*, 524, adición a pág. 88]. Es también posible que le dedicara el soneto años después de abandonar su servicio, quizá al acceder al título. La Barrera [*NbLV*, I, 56-58], Rennert y Castro [*VLV*, 110] y Montesinos [*EsLV*, 241] creían erróneamente que Lope sirvió a don Francisco en 1596-1597.

Es un soneto epicúreo que predica la renuncia y proclama la esencial injusticia del mundo. Los cuartetos y el primer terceto parecen aludir a la terrible tormenta de la juventud de Lope: el proceso por libelos y el destierro en Valencia, a cuyo regreso se colocó con don Francisco. El último terceto puede tener un alcance menos circunstancial y ser una reflexión moral desengañada para consolarse a sí mismo de la dilación de sus pretensiones o para advertir a su señor de los obstáculos que podían oponerse a sus méritos en la corte.

Sobre la genealogía del marqués, vid. La Barrera [*NbLV*, I, 58].

2 *Scila*: «hija de Forco, que amando a Glauco, Circe celosa echando yerbas en la fuente que se lavaba, convirtió la mitad del cuerpo en perro, por cuya desesperación, despeñándose, finge Ovidio, que fue transformada en peligro del mar» [Lope: *A*, 76].

4 *Boreas*: dios del viento del norte.

9 Alude a la paloma que envió Noé tras el diluvio y que volvió con una rama de olivo (símbolo, por otro lado, de la paz), lo que indicaba que el diluvio había cesado y que el nivel de las aguas había descendido.

12 *reales esperanzas*: las esperanzas puestas en el rey.

[144]

Textos: A: fol. 311 r. / B E H I: 73 r.
Errores: B: 3 males.

Al marqués de Malpica

SONETO CXLIV

Mientras el austro rompe el pardo lino
y Scila suele dar vozes dispares,
juntando al cielo los distintos mares,
es Bóreas santo y Júpiter divino;

no llora, antes se alegra, el peregrino,
sobre la lumbre de los patrios lares;
no llanto, plata ofrece a los altares,
el que del indio Gange a Cádiz vino.

Gracias a Dios que la paloma escucho,
pues, de oliva tu frente coronada,
podrás poner en paz tus elementos.

Reales esperanças tardan mucho;
de la virtud al premio ay gran jornada:
mejor es no llevar merecimientos.

145 Es una nueva apóstrofe dirigida al amor, con la que se le define, como en otros sonetos de las *Rimas* (núms. 46, 79, 141...).

3 O sea, es como la lucha incesante que mantienen entre sí los cuatro elementos.

7 Alude a la diosa Venus, madre de Cupido, y famosa por sus muchos amores, como mujer descarriada.

8 Es tópico de las palinodias petrarquistas: la porfía del amor vence a la razón del poeta y lo desvía del buen camino. Vid. son. 2, vs. 9-11.

14 En Garcilaso (*Soneto XXXIX*) el amor y los celos son «hermanos de crüel amarga muerte».

[145]

TEXTOS: A: fol. 311 v. / B E H I: fol. 73 v. / T_{17} (*Muertos vivos*): fol. 85 r. y v.

SONETO CXLV

Amor, no se engañava el que dezía
que eres monstro engendrado de la tierra,
que de los elementos eres guerra,
luz de la noche, escuridad del día,

dios por temor, y rey por tiranía,
hijo de Marte, que la paz destierra,
y de una errada, por quien siempre yerra
vencida la razón de tu porfía.

No te espantes de ver que te adoramos:
que de gentiles, a temor sujetos,
la muerte fue adorada por dios fuerte.

Y assí como a la muerte, altar te damos,
pues todos dizen, viendo tus efetos,
que eres hijo del tiempo y de la muerte.

---

2 mostruo T_{17}.
3 y de los elementos T_{17}.
4 obscuridad T_{17}.
7 hierra T_{17}.
9 no te ensalces en ver T_{17}.
12 Y ansí como a T_{17}.
13 que algunos dizen T_{17}.

146 Fecha: 1599-1600?

Montesinos [*EsLV*, 243] lo incluye entre los sonetos consagrados al amor de Lucinda, sin precisar fecha. Jörder [*FSLV*, 63] señala las de 1599-1600.

El tema del soneto es la insuficiencia del lenguaje poético para expresar la belleza de la amada (vid. soneto 156). El ingenioso broche subraya los celos que Lucinda siente de su propia imagen grabada en el pecho del poeta.

El motivo es tópico y puede verse en otros muchos sonetos clásicos. Véase, a título de ejemplo, este que nos ha conservado el Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional (fol. 44 v.):

Emprende mi deseo el alavaros,
negocio tan sublime, que recelo
que abrá de dar comigo por el suelo
el peso del loor que no sé daros.
Si quiero, mi señora, ángel llamaros,
ya veis que os faltan alas para el buelo;
si os llamo sol, el sol está en el cielo;
si os digo bella diosa, es engañaros.
¿Pues qué medio en impresa tan dudosa
tendré? Llamar al cuello cristalino
y al pecho de marfil, no os quadra cosa,
que vos ni sois marfil ni cristal fino;
mas, a mi parecer, sois tan hermosa,
que quereros loar es desatino.

11 El motivo de la estampa grabada en el pecho del amante aparece también en el soneto del libro III de la *Arcadia* «Una hermosura y celestial belleza...» [Lope: *A*, 289]:

...un término real, un noble trato,
y en tiernos años un discurso altivo
todo de ejemplos inauditos hecho,
de Albania son el singular retrato;
y quien quisiera verla más al vivo,
busque a Lucindo y mírela en su pecho.

[146]

Textos: A: fols. 311 v. y 312 r. / B E H I: fol. 74 r.

SONETO CXLVI

Lucinda, el alma, pluma y lengua mía,
en vuestras alabanças ocupara,
si en mil comparaciones una hallara
para satisfación de su porfía.

Ni en el luzero, el alva, el sol, el día,
la perla, el oro, ni el diamante para;
que desde el cielo hasta la fenis rara,
mil vezes discurrió con osadía.

Con esto el pensamiento ya vencido,
no hallando igual con vos, compara aquella
que de vos en mi pecho amor estampa.

Ríndese la razón, calla el sentido,
y vos, porque confiesso que es tan bella,
celos tenéis de vuestra misma estampa.

14 zelos E H I.

147 Fecha: 1599 o poco posterior.

Este poema debe de ser poco posterior a 1599, año en que se creó el título de conde de Villalonso y se otorgó a don Juan de Ulloa. Todo el soneto, y en especial el último terceto, alude a una vertiginosa ascensión nobiliaria frenada bruscamente por la muerte. Lo fúnebre se alía con la moral epicúrea del barroco en el último terceto.

1 Alusión al hilo de Ariadna, que guio a Teseo en el laberinto de Creta.

5 Alusión al mito de Ícaro, que remontó el vuelo hasta cerca del sol y cayó precipitado.

10 El pueblo de Villalonso se encuentra en la provincia de Zamora, en la cuenca del Duero.

[147]

Textos: A: fol. 312 r. y v. / B E H I: fol. 74 v.

A la muerte de don Juan de Ulloa, conde de Villalonso

SONETO CXLVII

Don Juan, el ilo de oro de tu intento,
que por el laberinto desta vida
llevava el alma a la esperança asida,
cortóle el tiempo y esparzióle el viento.

Al alto buelo estava el mundo atento,
cuando la general fiera homicida,
de embidia armada, de traición vestida,
precipitó del sol tu pensamiento.

Agora ¿quién avrá que el llanto enfrene
al Duero y a mis ojos, que a su vega
y a mí de dueño eternamente priva?

Conde, quien va subiendo, como tiene
un pie en vazío, si la muerte llega,
¡ay Dios, cuán fácilmente le derriba!

---

1 hilo E H I.

148 Fecha: 1598-1602?

Alude a Lucinda. Si no se trata de una reelaboración, será de 1598-1602.

Es un soneto de doble filo. Por un lado, es expresión conceptuosa de los celos que el poeta siente al ver que Lucinda se enamora del mismísimo dios del amor (algo parecido a lo que ocurría en el soneto 146 cuando la dama sentía celos de su imagen); por otro, es una alegoría de la entrega de la amada que acepta el amor y con ello introduce un perpetuo desasosiego en el alma del poeta.

1-2 Los ojos de la dama se aquietan, preludiando el sueño.

10 Psiquis (Lope y muchos contemporáneos prefieren la forma Psiques) fue amada de Cupido. Lucinda será la nueva Psiquis. El texto sugiere que Venus, como buena suegra, tendrá enfrentamientos (***andará en puntos***) con la nueva amante de su hijo.

11 El tópico del amor como cárcel tiene viejas raíces. Diego de San Pedro le dio su forma definitiva en nuestra lengua con su novela *Cárcel de amor* (1492).

[148]

Textos: A: fol. 312 v. / B E H I: fol. 75 r.

De Cupido y Lucinda

SONETO CXLVIII

Suspenso aquel divino movimiento
del sol de sus estrellas celestiales,
encendida la nieve en dos corales,
al pie de un lauro, haziendo son el viento,

durmió Lucinda, y el Amor, atento
a la causa amorosa de mis males,
dixo, alçando la boz, palabras tales,
que parece que hurtó mi pensamiento:

«Venus hermosa, y dulce madre mía,
con Psiques andarás de nuevo en puntos;
ésta es cárcel de amor, ya tengo dueño.»

Oyó Lucinda lo que Amor dezía,
y, abraçando al rapaz, durmieron juntos,
para quitarme eternamente el sueño.

---

7 voz A H I.

149 En este soneto el poeta establece un paralelismo entre los exvotos, que son indicio de las penas sufridas (vs. 1-11), y sus versos, convertidos en signo de sus cuitas amorosas. La estructura de la primera parte es diseminativo-recolectiva, y la correlación se prolonga en las imágenes simbólicas del tormento amoroso (prisión, mar y guerra). D. Alonso no cita este texto entre los que estudia por su estructura correlativa en *Seis calas en la expresión literaria española*.

[149]

TEXTOS: A: fols. 312 v. y 313 r. / B E H I: fol. 75 v.
ERRORES: B: 8 morrionts. // I: 7 labrado.

SONETO CXLIX

Cadenas desherradas, eslavones,
tablas rotas del mar en sus riberas,
tronchadas astas de alabardas fieras,
rebentados mosquetes y cañones;

rüinas de batidos torreones,
a cuya vista forma blancas eras
el labrador, girones de vanderas,
abollados sangrientos morrïones;

xarcias, grillos, reliquias de estandartes,
cárcel, mar, guerra, Argel, campaña y vientos
muestran en tierra o templo suspendidos.

Y assí mis versos, en diversas partes,
mi amor cautivo, el mar de mis tormentos
y la guerra mortal de mis sentidos.

---

14 serán guerra mortal de mis sentidos E H I. *Creemos que el cajista de* E *no entendió el texto y lo enmendó desafortunadamente. Hay que interpretar: «Así mis versos [muestran] mi amor cautivo, el mar de mis tormentos y la guerra mortal de mis sentidos».*

150 Fecha: 1588-1589??

Señala Montesinos [*EsLV*, 239] que «es posible que el número CL se refiera a la Armada». No parece ni remotamente verosímil. La barquilla es alegórica y quizá aluda al proceso por libelos. El poeta cree que ya ha pasado la juventud (vs. 12-23). Quizá sea de1588-1589.

No obstante esta conjetura, debemos recordar que el tema de la barquilla alegórica es permanente en Lope [vid. Morby: *FLVb*] y general en todos los poetas clásicos, desde Horacio (*Odas*, I, 14), que la aplicó a los destinos del estado, hasta los petrarquistas, que prefirieron aplicarla a la propia alma. Así, en Petrarca [*C*, nº 189] y en Alamanni [*Ot*, 231]:

> hoggi a solcar la mia barquetta parte
> questo amoroso mar pien di tormenti...

En nuestra lengua la más célebre y bella recreación del tópico se debe también a Lope en el conjunto poemático de las *barquillas*, elegías a la muerte de Marta de Nevares incluidas en *La Dorotea*.

El soneto, con varias alusiones nítidamente autobiográficas, tiene una moraleja de desengaño un poco ingenuo en el Lope de 1602, al que aún quedaba tanta y tan agitada vida por delante.

2 El tema de la envidia, que ya ha aparecido varias veces en las *Rimas* (nº vi, v. 5; nº 86, v. 12), ya había sido tratado en la *Arcadia*:

> Pero porque es mi gloria
> vengar mis enemigos con mi ausencia,
> tendré por más vitoria
> igualar con su envidia mi paciencia [...];
> que a quien la envidia deja,
> de amigo ni enemigo tiene queja. [Lope: *A*, 142]

El motivo estaba ya en Petrarca [*C*, nº 172]: «O invidia nimica di vertute...»

4 Lope quiso ser fiel al tópico del cortesano renacentista, conjunción del militar y del humanista; pero su espada estuvo siempre sin corte, como afirma con falsa modestia en el verso 5. Aún recrea irónicamente el mismo tópico en las *Rimas de Burguillos*:

> Soy en pedir tan poco venturoso,
> que sea por la pluma o por la espada...
> [Lope: *Op*, 1365]

13 No era tan poco lo que quedaba: nada más y nada menos que treinta y tres años de vida y literatura.

[150]

Textos: A: fol. 313 r. y v. / B E H I: fol. 76 r.

SONETO CL

Rota barquilla mía, que (arrojada
de tanta embidia y amistad fingida,
de mi paciencia por el mar regida
con remos de mi pluma y de mi espada,

una sin corte y otra mal cortada)
conservaste las fuerças de la vida,
entre los puertos del favor rompida
y entre las esperanças quebrantada;

sigue tu estrella en tantos desengaños;
que quien no los creyó sin duda es loco.
Ni ay enemigo vil ni amigo cierto.

Pues has passado los mejores años,
ya para lo que queda, pues es poco,
ni temas a la mar ni esperes puerto.

151 Fecha: 1599-1602?

Rennert y Castro [*VLV*, 141] señalan que «hacia esta época [1599-1601] sin que podamos precisar con exactitud la fecha, debió escribir Lope aquel bello soneto a su amigo Gaspar de Barrionuevo, entonces en Sevilla». Jörder [*FSLV*, 63] señala taxativamente el año de 1601. Blecua [en Lope: *Op*, 113] propone la fecha de 1600, y añade que quizá se escribió en Toledo. Podría estar relacionado con el nº 73.

El soneto es una sencilla y directa epístola epigramática y lírica, en la que domina el tono conversacional y amistoso. El confidente es su amigo Gaspar de Barrionuevo, del que volveremos a hablar en el texto nº 209.

Este poema fue imitado por Marino, quitándole el acento personal, en otro dirigido *Al sig. Medico Amalteo*: «Dite a la Donna ond'io sospiro invano...» [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 776].

1 Como ya se ha indicado, es común la metátesis en las formas de segunda persona de plural del imperativo seguidas de pronombre (vid. nº 135, v. 13).

5 El verbo *templar* se conjugaba con diptongación, como aparece en A B, o sin ella, como se lee en E H I, que es la forma que ha triunfado finalmente. Lope titubea en el uso, pero parece preferir la forma diptongada:

> Las otras que bramando
> ya tiemplan la fiereza... [Lope: *D*, 207]

10 Es tópico galante este de ofrecer la propia salud y aun la propia vida para remediar al ser amado o para gozar de sus favores. Lope lo usó y a veces abusó de él: «...que le juro como montañés que si mi sangre fuese necessaria a un caballo de Vexª. no dudaría sacármela toda...» [Lope: *E*, nº 18]

Otra versión del tópico, tratado humorísticamente, se encuentra en los poemas que dedicó a la pulga en *La Dorotea* (acto IV, esc. iii) y en las *Rimas de Burguillos*:

> Detén el alma y a Leonor advierte
> que me deje picar donde estuviste
> y trocaré mi vida con tu muerte.
> [Lope: *Op*, 1392]

[151]

Textos: A: fol. 313 v. / B E H I: fol. 76 v.

Al contador Gaspar de Barrionuevo

SONETO CLI

Gaspar, si enfermo está mi bien, dezilde
que yo tengo de amor el alma enferma,
y en esta soledad desierta y yerma
lo que sabéis que passo persuadilde.

Y para que el rigor tiemple, advertilde
que el médico también tal vez enferma,
y que segura de mi ausencia duerma:
que soy leal cuanto presente humilde.

Y advertilde también, si el mal porfía,
que trueque mi salud y su acidente:
que la que tengo el alma se la embía.

Dezilde que del trueco se contente;
mas ¿para qué le ofrezco salud mía?
Que no tiene salud quien está ausente.

1-5 *En* L (Obras sueltas) *se moderniza el texto*: decidle, persuadidle, advertidle, *con lo que se destruye la rima*.

5 temple E H I.

152 Soneto galante sobre un asunto mínimo que el poeta pone en conceptuoso parangón con las figuras de la mitología. El tema y el estilo son anticipo de los que desarrollará en las *Rimas de Burguillos*. Puede compararse con el poema que se titula *A una dama que en un balcón estaba cosiendo unos escarpines muy pequeños* [Lope: *Op*, 1411].

Dámaso Alonso [*Oc*, III, 768] señaló que Marino imitó este soneto de Lope en el suyo *Donna che fila:* «Parca d'Amor che, trà le man gentili...». El italiano recoge los elementos e imágenes de Lope, pero los ordena de forma distinta.

Blecua [en Lope: *L*, 140] anota: «El soneto parece proceder de una comedia a juzgar además por el último verso». En efecto, la alusión a «la espada, las hazañas y la fuerza» parece más propia de un héroe dramático que de un yo poético trasunto del autor.

1 Las Parcas, como es sabido, son las diosas que tejen y cortan en su momento el hilo de la vida humana.

5 Alude al mito de Aragne, que quiso competir con Palas en el arte de tejer y a la que la diosa convirtió en araña. Lope desarrolla esta fábula en la *Arcadia* [Lope: *A*, 152-155].

12 Alude al mito de Hércules, que estuvo sirviendo a la reina Onfala u Onfalia, vestido con ropas femeninas, tejiendo para ella. Esta leyenda la han usado poetas y moralistas como símbolo de la fuerza masculina sometida a los encantos femeninos.

[152]

Textos: A: fol. 314 r. / B E H I: fol. 77 r.
Errores: E: 2 bilo; *el cajista ha confundido la hache con la be, cuyos tipos en la cursiva empleada para la composición son muy semejantes.*

A una dama que hilava

SONETO CLII

Hermosa Parca, blandamente fiera,
dueño del hilo de mi corta vida,
en cuya bella mano vive asida
la rueca de oro y la mortal tixera;

hiladora famosa a quien pudiera
rendirse Palas y quedar vencida;
de cuya tela, Amor, de oro texida,
si no fuera desnudo, se vistiera.

Déte su lana el vellozino de oro,
Amor su flecha para el huso, y luego
mi vida el hilo que tu mano tuerça.

Que a ser Hércules yo, tanto te adoro,
que rindiera a tu rueca atado y ciego,
la espada, las hazañas y la fuerça.

---

9 vellocino.

153 Fecha: 1599??

Montesinos [*EsLV*, 243] lo recoge entre los sonetos de datación imprecisa; sin embargo, Jörder [*FSLV*, 63] señala las fechas de 1599-1600, cuando el poeta aún lloraba los desdenes de Lucinda. Pero el soneto presenta alternativas de crueldad y amor, de alejamiento y presencia, que sin duda se dieron desde el primer momento de conocerse los amantes.

El texto acumula tópicos ponderativos de la dureza de la amada, para subrayar la fatal inclinación del poeta, que no puede sustraerse a ese amor.

2 La elección de Sierra Morena, aunque tópica, no es arbitraria. Micaela de Luján procedía, al parecer, de esa región entre Castilla y Andalucía [vid. La Barrera: *NbLV*, I, 92]; de ahí que en varias ocasiones se le llame *serrana*. Sin embargo, Cossío [*PML*] trató de demostrar que su patria era Espinosa de los Monteros, en las montañas de Burgos.

6 Lope repetirá humorísticamente el mismo tópico en las *Rimas de Burguillos:*

> Eres hircana tigre, hermosa Juana;
> mas, ¡ay!, que aun para tigre no era buena,
> pues, siendo de Madrid, no fuera hircana.
>
> [Lope: *Op*, 1385]

[153]

Textos: A: fol. 314 r. y v. / B E H I: fol. 77 v.

SONETO CLIII

Si la más dura encina que ha nacido
del coraçón de la Morena Sierra,
o el Alpe en su nevada cumbre encierra,
fiero desdén, te uviera produzido;

si tu primer sustento uviera sido
leche de tigres en la hircana tierra;
si engendrado te uvieran en la guerra
entre sus bozes, armas y rüido,

no fueras más esquiva y desdeñosa;
mas si mirando airada me das muerte,
vida me das mirándome amorosa.

Luego si vivo, cuando buelvo a verte,
ni tú puedes dexar de ser hermosa,
ni yo de tener vida y de quererte.

---

1 enzina H I.
4 huviera A E H I.
5 huviera A E H I.
7 huvieran A E H I.
8 vozes A I.

154 Fecha: 1599-1602??

No se cita a Lucinda, pero el tono y el asunto, similar al del soneto 151, nos permiten apuntar como límites hipotéticos los que aparecen arriba. El texto parece escrito en otoño, ya que se queja de las lluvias y anima al tiempo a continuar su curso hacia los fríos invernales (vs. 3 y 4). La enfermedad aludida parece una afección de la garganta (quizá anginas), que queda oculta tras los dientes (vs. 10 y 11).

Es una súplica del amante dirigida al cielo para que calme sus lluvias y deje lucir el sol. El juego equívoco con las palabras *sol* y *cielo* (los reales y los metafóricos) es el alma del poema y da origen a numerosos zeugmas.

1 La estructura rítmica y sintáctica de este verso sigue la fórmula establecida en el soneto 73: «Cubran tus aguas, Betis caudaloso...».

5 Ignoramos de qué agravios habría de vengar el cielo al sol. ¿Quizá de la muerte de Faetón, que cayó precipitado a la tierra?

6 La amada, sol que vive en la tierra, podrá sustituir con ventaja a Faetón, porque es más digna de ser llamada hija del astro rey, con el que tiene tantas semejanzas.

[154]

Textos: A: fol. 314 v. / B E H I: fol. 78 r.
Errores: H I: 11 humildad.

SONETO CLIV

Cessen tus aguas, conjurado cielo,
que está doliente por tu causa el mío;
sigue tu curso, nieva, haz tiempo frío,
cubre el campo de plata, escarcha y yelo.

Si es por vengar al sol, sol tiene el suelo
que será su Faetón con mayor brío.
¡Ay!, rompan los suspiros que te embío,
de tantas nuves, el escuro velo.

Dexa reír a la serena boca,
cuyos dientes esconden los enojos
desta humidad que a embidia os atribuyo.

Amaina el tiempo que su mal provoca,
salga tu sol en ti, y en mí sus ojos:
tendrá salud mi cielo, y arco el tuyo.

---

8 nubes A.

155 Fecha: 1599-1602?

Es una de las letanías de amor que Montesinos [*EsLV*, 243] no llega a datar. Jörder [*FSLV*, 63] señala las fechas de 1599-1600, pero podría ser algo posterior.

Es la más acabada muestra de letanía amorosa, junto al soneto 179. Su punto de inspiración inmediata podría ser Camões [*Rac*, nº 36]: «Presença bela, angélica figura...». También podrían verse reminiscencias del soneto 9: «Quando da bela vista e doce riso...» o del soneto de Figueroa [*P*, nº VII] «Alma real, milagro de Natura...», que a su vez parte de Petrarca [*C*, nº 238]: «Real natura, angelico inteletto...». Montesinos [*EsLV*, 156] apuntó que el soneto 155 de las *Rimas* y el de la *Arcadia* («Una hermosura y celestial belleza...») tienen un vago modelo en el *Canzoniere* petrarquesco (soneto 213: «Grazie ch' a pochi il ciel largo destina...»). Entra dentro del tópico de «la dama como obra maestra de Dios», estudiado por Lida [*Ele*, 579-595].

Marino lo imitó fielmente en su soneto *A Madonna*: «Simulacro divino, unica stampa...» [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 759].

3 El volcán Etna es símbolo tópico de las pasiones violentas. Recuérdese el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* (vs. 163-164):

En llegando a esta passión,
un bolcán, un Ethna hecho...
[Calderón: *Ppc*, II, 456]

4 Sobre el *mármol paro* o *pario*, vid. nº 60, v. 12.

14 Este verso subraya el fundamental carácter de tema literario que tienen los amores de Lope y Lucinda. *Sujeto* es el tema de una obra.

[155]

TEXTOS: A: fol. 315 r. / B E H I: fol. 78 v.
ERRORES: E: *epígrafe:* Soneto 156; *pero ocupa el fol. 78 v. que le corresponde. Han saltado en la numeración el soneto 155.*

SONETO CLV

Belleza singular, ingenio raro
fuera del natural curso del cielo,
Etna de amor, que de tu mismo yelo
despides llamas, entre mármol paro;

sol de hermosura, entendimiento claro,
alma dichosa en cristalino velo,
norte del mar, admiración del suelo,
émula al sol como a la luna el faro;

milagro del autor de cielo y tierra,
bien de naturaleza el más perfeto,
Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra;

nieve en blancura y fuego en el efeto,
paz de los ojos y del alma guerra:
dame a escrevir como a penar sujeto.

---

3 Ethna A B E H I.
6 christalino A E H I.
8 pharo A B. / emula el sol E H I. *En las ediciones primitivas* émula *carece de acento, por lo que podría leerse* emula, *aunque parece menos probable. Sin embargo, el texto de* E H I *indica que los cajistas interpretaron* emula el sol *como verbo + complemento directo (sin la preposición* a), *no como adjetivo + complemento, en cuyo caso la preposición era imprescindible.*
10 secreto E H I. *Lo mismo en todas las que siguen a* E, *menos* N *y* P.
14 escrivir E H I.

156 Fecha: 1599-1602?

Montesinos no señala nada respecto a este soneto, en el que no aparece el nombre de Lucinda; pero creemos que debe relacionarse con el anterior. Es un piropo más. Quizá despista la presencia del nombre de Elena que, en nuestra opinión, es puramente antonomásico. Las fechas deben de ser las comunes para este ciclo: 1599-1602.

Se trata de otra letanía amorosa, que tiene evidentes parecidos con el nº 146. Ahora es el infinito amor del poeta el que se puede comparar con la hermosura de la dama.

3-4 Nótese el hipérbaton: «si la mayor pintura hiciese la Elena griega de jazmín, narciso y rosa».

6 Alusión al mito de Prometeo, como en el soneto 128, v. 13, símbolo del atrevimiento más extremo [vid. Romojaro: *SsRL*, 65-69]. Obsérvese que este verso es uno de los términos de la comparación: «hurtar la llama no se tuviera por mayor locura que pintar a Elena para compararla con la amada».

[156]

Textos: A: fol. 315 r. y v. / B E H I: fol. 79 r.
Errores: E: *Epígrafe:* Soneto 157. // I: 11 lo haze.

SONETO CLVI

Si para comparar vuestra hermosura
fuera de vos buscasse alguna cosa,
y hiziesse de jazmín, narciso y rosa
la griega Elena la mayor pintura,

no se tuviera por mayor locura
hurtar al mismo sol la llama hermosa,
y assí queda en la mano temerosa
sin color el pinzel, la tabla escura;

más porque no viváis con arrogancia,
que nada puede hazeros competencia,
sabed que tengo yo quien os la haze.

Que de vuestra hermosura no ay distancia
de mi infinito amor a la excelencia:
que al fin la iguala, porque della nace.

157 Es un soneto analítico y escolástico que se basa en el mito del Siglo de Oro, sobre el que Lope volvió al final de sus días en la silva moral *El siglo de oro*, incluida en *La vega del Parnaso*. El tema procede de las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 150).

14 Recuerdo de la frase evangélica: «Ego sum via, et veritas et vita» (*Juan*, 14, 6).

[157]

TEXTOS: A: fols. 315 v. y 316 r. / B: fol. 79 v. / E: ocupa el fol. 80 v. pero le corresponde el 79 v., como indican la numeración del soneto, el reclamo del fol. 79 r. (*A la*) y el suyo propio (*A una*), que anuncia el fol. 80 r. (*A una dama que se limpia los dientes*). / H I: fol. 80 v. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional): fol. 227 v.

ERRORES: H I: *epígrafe:* Soneto 159; *siguen la defectuosa compaginación de* E *y modifican la numeración de los poemas. Lo mismo en* F. / 5 tanta verdad; *por defecto de impresión en* H *no es fácil discernir si la letra inicial es una ese o una te.* I *imprime con nitidez* tanta. // M_{13}: 12 lengua del Mundo.

A la Verdad

SONETO CLVII

Hija del tiempo, que en el siglo de oro
viviste hermosa y cándida en la tierra,
de donde la mentira te destierra
en esta fiera edad de yerro y lloro.

Santa verdad, digníssimo decoro
del mismo cielo, que tu sol encierra;
paz de nuestra mortal perpetua guerra,
y de los hombres el mayor tesoro;

casta y desnuda virgen, que no pudo
vencer codicia, fuerça ni mudança,
del sol de Dios ventana cristalina;

vida de la opinión, lengua del mudo;
mas ¿qué puedo dezir en tu alabança,
si eres el mismo Dios, Verdad divina?

Epígrafe: A la verdad (*con minúscula*) E H I. / A la verdad. Soneto de Lope M_{13}.

11 christalina B.

14 verdad (*con minúscula*) E H I.

158 Fecha: 1600-1602?

Montesinos [*EsLV*, 244] lo cataloga entre los que reflejan la época casi matrimonial de Lope y Micaela. Jörder [*FSLV*, 64] señala las fechas de 1600-1602.

Aunque en el verso 10 se nombra a Lucinda, este soneto tiene el aire y forma característicos de los sonetos galantes y conceptuosos. Todo él se sustenta sobre alambicados paralelismos entre el inocuo acto de limpiarse los dientes y una serie de violentas acciones que metafóricamente se emprenden contra las almas de los ingenuos galanes; aunque, rizando el rizo de las similitudes, podría ser también símbolo de paz y concordia. Paoli [*RLV*, 109-110] comenta este soneto y subraya el doble juego de desmitificación, por el motivo elegido, y de exaltación a través de la imaginería caprichosa y ennoblecedora.

1 *caxa*: «se llama también el tambor, especialmente entre los soldados» [*Dicc. aut.*].

2 *gineta*: probablemente, se refiere a la piel de la gineta, especie de hurón, con la que limpia el tambor, pues no parece formar sentido otra acepción, más común en el Siglo de Oro, de la palabra *gineta:* «cierta especie de lanza con el hierro dorado y una borla por guarnición que en lo antiguo era insignia y distintivo de los capitanes de infantería» [*Dicc. aut.*]. Quizá, por metonimia, designe al capitán. En ese caso el texto significaría: «cuando el capitán hace limpiar la caja para llamar a los soldados».

3 Debe sobrentenderse: «cuando doran o limpian la ballesta...».

7 *tiro*: vid. nº 63, v. 10.

8 El adjetivo *sanguinoso* es de uso común en Lope, alternando con *sangriento*. Así, en la *Jerusalén* (libro primero):

> Llegó al sacar el filo sanguinoso
> para vengarle Alcidamar su hermano...
> [Lope: *Jc*, I, 69]

10 El término *despojos* no parece encajar en la construcción sintáctica ni cabe en el sentido: «cuando Lucinda limpia el arco de marfil bruñido de sus dientes, con la saeta...». Tenemos la impresión de que es un mero ripio, a no ser que exista una errata y *el arco* sea complamento indirecto: «cuando Lucinda limpia los despojos *al* arco...».

12 Debe sobrentenderse: «señal es de que sale a matar...».

14 Sobre las lágrimas del enamorado vid. nº 70.

[158]

Textos: A: fol. 316 r. / B E H I: fol. 80 r. que, en efecto, le corresponde; en E H I los folios contiguos están alterados y por tanto también los reclamos.

Errores: E H I: *epígrafe:* A una dama que se limpia los dientes. // E: 11 can la saeta. // H: 9 mafil.

A una dama que se limpiava los dientes

SONETO CLVIII

Gente llama la caxa belicosa
cuando la dora y limpia la gineta,
y cuando la ballesta o la saeta,
señal es de la caça codiciosa;

cuando desnuda de la vaina ociosa
la espada el cortesano, honor le aprieta;
cuando se limpia el tiro o la escopeta,
señal es de la guerra sanguinosa;

y cuando el arco de marfil bruñido
de sus dientes Lucinda los despojos,
con la saeta de su lengua asido,

señal es que a matar y a dar enojos;
si no es arco del cielo que ha salido
a serenar la lluvia de mis ojos.

---

14 llubia A.

159 Fecha: otoño de 1602

Este soneto alude al viaje que Lope realizó a Granada desde Sevilla en 1602. Así lo señalaron Rennert y Castro [*VLV*, 141-142], que apuntan como fechas de la excursión las de 1601-1602; pero no parece que Lope se desplazara a Sevilla más que en el último de esos años. Es casi seguro que el viaje a Granada se produjo en otoño, como sugieren el v. 1 del son. 165 y el 5 del son. 167.

El dedicatario es el licenciado o doctor Juan de Arjona, natural de Granada. Es uno de los poetas del círculo que conoció Lope en su visita. Tradujo en octavas los nueve primeros libros de la *Tebaida* de Estacio, que, completada por su paisano Gregorio Morillo, se publicó en el tomo XXXVI de la «Biblioteca de autores españoles». A este trabajo dedicó Lope un elogio en quintillas [vid. Gallardo: *Eblr*, I, cols. 300-303, y La Barrera: *NbLV*, I, 83]. Aunque murió joven, no debió de ser a fines del siglo XVI, como señala La Barrera, sino ya entrado el XVII.

4 Alude a la constelación de la Lira, que, según la mitología, es la que Apolo usaba para sus recitados.

5 *Caístro*: río de Lidia que desemboca en el Egeo, cerca de Éfeso. Es muy citado en la poesía clásica. El mismo Lope vuelve a nombrarlo en la égloga *Albanio* (nº 201, v. 31).

6 El canto del cisne, el ave que «dulce muere y en las aguas mora», es tópico muy repetido. Es símbolo de la poesía, como en el texto.

8 Del río Darro (Dauro en este poema y en otros muchos del Siglo de Oro y posteriores) se decía que arrastraba pepitas de oro en su corriente.

9 Hay que sobrentender: «por quién es el canto».

Náyades y *drías* son ninfas de las aguas y los bosques. Lope usa el nombre propio, y singular por tanto, de la ninfa *Drías*, famosa por su castidad, con un plural genérico, en el sentido de *dríades*.

10 *Estranjero*, con el valor de forastero (el que no es del lugar, aunque pertenezca a la misma nación o reino), es habitual en Lope. Vid. otro uso en el soneto 128, v. 6.

12 El término elíptico puede ser *náyades* y *drías*, o *fuentes*.

[159]

Textos: A: fol. 316 v. / B: fol. 80 v. / E H I: fol. 79 v., pero le corresponde el fol. 80 v.
Errores: H I: *epígrafe:* Soneto 157; *siguen la compaginación errónea de* E, *pero corrigen la numeración. El mismo error en* F.

Al doctor Arjona

SONETO CLIX

Celoso Apolo, en vuestra sacra frente,
más bello que en su curso, el laurel mira,
culto escritor, cuya divina lira
merece ser estrella eternamente.

El Caístro jamás por su corriente
tan dulce ha visto cisne cuando espira;
Dauro ensancha su margen, y se admira
que su oro puro vuestro canto aumente.

Miran por quién sus náyades y drías,
y viendo que es un estranjero, mueven
risa en las hojas y en las fuentes frías.

Yo, viendo cuánto las del Tajo os deven,
digo que allá lo pagarán las mías
cuando en sus aguas vuestro nombre lleven.

160 Fecha: 1588??

Aunque se trata de un soneto abstracto sobre el sentimiento de los celos y del honor, podemos ver en él alusiones muy concretas a la ruptura con Elena Osorio (vs. 5-8).

Su primera redacción podría ser de 1588, aunque nada se opone a que Lope lo elaborara después a partir de la impresión sicológica de aquella experiencia.

El tema central es la oposición entre los celos como condimento del amor y el agravio como destructor. Antonio Prieto [*Essl*, 94-95, y 269] pone en relación este poema con la *Fiammetta* de Boccaccio y con otro soneto sobre el mismo asunto incluido en la primera parte de *La lira* de Marino.

12 Blecua [en Lope: *L*, 141] sugiere que quizá el soneto proceda de una comedia; pero el nombre de Marcio como confidente lírico es tópico. Vid. soneto 34: «Marcio, yo amé y arrepentíme amando...». Quizá estos dos Marcios y las circunstancias de ambos poemas tengan algo que ver.

[160]

TEXTOS: A: fols. 316 v. y 317 r. / B E H I: fol. 81 r. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional): fol. 86 v.

ERRORES: A: 10 pinsa. // B: *epígrafe:* Soneto XCX. // E: *epígrafe*: Soneto 190, *por seguir ciegamente el error de* B. *Corrige* H. // E H I: 6 me conquista. // M_{13}: 6 me conquista. / 7 querer al oro.

SONETO CLX

Esto de imaginar si está en su casa;
si salió, si la hablaron, si fue vista,
temer que se componga, adorne y vista,
andar siempre mirando lo que passa;

temblar del otro que de amor se abrasa
y con hazienda y alma la conquista,
querer que al oro y al amor resista,
morirme si se ausenta o si se casa;

celar todo galán rico y mancebo,
pensar que piensa en otro si en mí piensa,
rondar la noche y contemplar el día,

obliga, Marcio, a enamorar de nuevo;
pero saber cómo passó la ofensa,
no sólo desobliga, mas enfría.

Epígrafe: El mismo M_{13}.

161 Este soneto es una reflexión sobre la amarga experiencia de las ilusiones amorosas, que llevan al desengaño y al suicidio. McNerney [*AMLV*, 69] ve relación entre este poema y el *Cant I* de Ausias March, aunque a nosotros no se nos alcanza el parecido, fuera del común sentimiento del mal de amores.

D. Alonso [*Oc*, III, 763-764] señaló que Marino había imitado el poema de Lope en el que se tituló *Novo innamoramento*: «Et ecco pur (chi può fuggirti, Amore?)...». Pero las semejanzas se reducen a la imagen del niño con el pájaro. Paoli [*RLV*, 124] apuntó las reminiscencias de este poema en el de Antonio Machado «Era un niño que soñaba / un caballo de cartón...»

2 El tema del pájaro tiene abolengo literario y se remonta a Catulo (vid. son. 174).

11 Alude a la famosa anécdota de Damocles, al que el tirano Dionisio invitó a disfrutar de los placeres del poder; pero, cuando más feliz se encontraba, vio suspendida sobre su cabeza una espada colgada por un hilo. Horacio recogió la historia en sus *Odas* (III, 1).

[161]

Textos: A: fol. 317 r. y v. / B E H I: fol. 81 v.

SONETO CLXI

Cual engañado niño que, contento,
pintado paxarillo tiene atado,
y le dexa, en la cuerda confiado,
tender las alas por el manso viento;

y cuando más en esta gloria atento,
quebrándose el cordel, quedó burlado,
siguiéndole, en sus lágrimas bañado,
con los ojos y el triste pensamiento,

contigo he sido, amor; que mi memoria
dexé llevar de pensamientos vanos,
colgados de la fuerça de un cabello.

Llevóse el viento el páxaro y mi gloria,
y dexóme el cordel entre las manos,
que avrá por fuerça de servirme al cuello.

162 Fecha: 1ª redacc.: anterior a 1598 (1589-1595?); 2ª redacc.: 1600-1602

Una primera versión se incluye en *El galán escarmentado*, que Morley y Bruerton [*CcLV*, 46] datan entre 1588 y setiembre de 1598, ya que se alude a Felipe II vivo [vid. Montesinos: *EsLV*, 114]; pero se inclinan a considerarla de 1595-1598. Montesinos [*EsLV*, 239] cree que la primera redacción «es seguramente de los días pasados en Valencia o en Alba, y se puede referir bien a los trabajos y pesares que entonces desasosegaban al poeta». La segunda redacción, que alude a Lucinda, debe de ser de 1600-1602. El soneto se encuentra también, con variantes, en la *Poética silva*, pero este manuscrito es una copia posterior que no nos ayuda a la datación.

El tema es el desengaño amoroso y la fuerza del amor de Lucinda.

El motivo de los exvotos como muestra del arrepentimiento del amante es tópico. Fucilla [*CpLV*, 235] señala como fuente el soneto de Tansillo «Qual'huom che trasse in remo, e spinse...» [vid. G. González Miguel: *PnLT*]. En la literatura española se repite en el *Soneto VII* de Garcilaso:

Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ya ha escapado
libre de la tormenta en que se vido.

Y en Herrera [*Pcoc*, 609]:

Pues el Amor m'olvida i cierra el puerto,
i veo, en las reliquias de mi nave,
qu'el ponto esparze i buelve, mis despojos,
la veste i armas d'este amante muerto
colgad, que restan d'el naufragio grave,
a l'ara de mis bellos, dulces ojos.

En Lope se repite otras muchas veces. En el romance «Mirando el corriente río...», que Montesinos [*EsLV*, 223] relaciona con este soneto, aparece:

Ya puedo partir a vella
y de una prisión tan larga
ofrecelle las cadenas
como a templo de mi alma.

La encontramos también en el libro V de la *Arcadia*, dentro de la canción «La verde primavera...» [Lope: *A*, 450], y en el *Epistolario* [*E*, nº 263]: «...no hize más de llebar aquellas viles cadenas de Argel tan baxo al templo de una imagen que me había sacado dél». Ya la vimos también en el soneto 149 de estas *Rimas*.

[162]

Textos: A: fol. 317 v. / B E H I: fol. 82 r. / M_2 (*Poética silva*): fol. 146 r. y v. / TM_3(*El galán escarmentado*): pág. 363.

SONETO CLXII

Ya vengo con el voto y la cadena,
desengaño santíssimo, a tu casa,
porque de la mayor coluna y basa
cuelgue, de horror y de escarmientos llena.

Aquí la vela y la rompida entena
pondrá mi amor, que el mar del mundo passa,
y no con alma ingrata y mano escasa,
la nueva imagen de mi antigua pena.

Pero aguárdame un poco, desengaño;
que se me olvidan en la rota nave
ciertos papeles, prendas y despojos.

Mas no me aguardes, que serás engaño;
que si Lucinda a lo que buelvo sabe,
tendráme un siglo con sus dulces ojos.

Epígrafe: 38. Soneto M_2.
2 desengaño sanctíssimo a tu cassa M_2.
3 a que de la mayor coluna y bassa M_2 TM_3 (TM_3: vasa).
4 el grillo cuelgue que a tus puertas suena M_2 TM_3.
6 pasa A. / pondrá mi fe, que el mar de el mundo passa M_2.
7 y no con alma ingrata o mano escasa M_2 TM_3.
8 te ofrecerá la imagen de su pena M_2 TM_3 (TM_3: ofresserá).
9 Ya quiero ser tu fraile y hermitaño M_2 TM_3.
10 a tus hórdenes y ábitos resuelto M_2 TM_3(TM_3: órdenes).
11 la vida que es razón que sí rebuelva M_2 TM_3.
12 Pero aguárdame un poco, desengaño M_2 TM_3.
13 mas no me aguardes, que si a el mundo vuelvo M_2. / mas no me aguardes, si a Ricarda vuelto TM_3.
14 es impossible que a tu templo buelva M_2. / que es impusible que a tu templo buelva TM_3.

163 Fecha: 1578

Felis de Vega Carpio murió a mediados de agosto de 1578 y fue enterrado el día 17. Rennert y Castro [*VLV*, 15] reproducen la partida de defunción, donde dice que «murió de repente», como señala Lope en su soneto (vs. 6 y 7). Debió de escribirse al tiempo del fallecimiento, aunque pudo ser retocado y mejorado al incluirlo en las *Rimas*.

Como hemos señalado en la *Introducción* (5.3.), este soneto fúnebre es uno de esos poemas conceptistas en que se buscan paralelismos forzados y juegos de palabras que no se compadecen con el asunto tratado.

2 Sobre el juego equívoco con nombres y apellidos, vid. son. 130, v. 9.

3 Rosa Navarro [*Mvs*] señala que la fuente de este tópico de la muerte como siega son unos versos de Catulo:

> Namque velut densas præcerpens messor aristas
> sole sub ardenti flaventia demetit arva,
> Troiugenum infesto prosternet corpora ferro.
>
> [Catulo: *P*, nº 64, vs. 353-355]

11 Quevedo [*Po*, nº 288] jugó también con el nombre de nuestro poeta:

> Pues te nombra Marcial, Félix y Lope,
> Lope Feliz, ¿por qué tanta tristeza...?

[163]

Textos: A: fols. 317 v. y 318 r. / B E H I: fol. 82 v.

A la muerte de Felis de Vega Carpio

SONETO CLXIII

Parca, ¿tan de improviso airada y fuerte,
siegas la vega donde fui nacido
con la guadaña de tu fiero olvido,
que en seco polvo nuestra flor convierte?

¿Ni vale el nombre, ni el valor se advierte?
Cárcel de enfermedad no ha precedido,
ni información de averla merecido,
y ¿sin processo le condenas, muerte?

¡O tribunal, adonde no ay reparo!,
¿en un hora del mundo se destierra,
a quien Felis nació, sin que lo fuesse?

Mas justo fue que, siendo sol tan claro,
se pusiesse al ocaso de la tierra,
y al oriente del cielo amaneciesse.

Epígrafe: A la muerte de Félix de Vega Carpio. Soneto CLXIII A.
8 proceso A.
11 Félix A.

164 Es una ponderación de la fuerza del amor con ejemplos tomados de la *Biblia*. La estructura es diseminativo-recolectiva. Entre la primera fase y la recolección final se inserta el caso del poeta, como elemento de contraste (por su fragilidad y pequeñez) y de paralelismo (por haber caído también en las redes del amor).

1 Adán, como se deduce de los versos que siguen y se señala en la recopilación final.

6 Betsabé (*Bersabé* en el texto, para evitar la dificultad fonética de la *t* implosiva) fue la mujer de Urías. De ella se enamoró perdidamente David, hasta el extremo de provocar la muerte del marido (*2 Samuel*, 11).

El nombre de la amante de Sansón aparece en la Vulgata como Dalila, forma que al final ha triunfado. Pero es común en el Siglo de Oro la denominación que vemos en el texto. En Quevedo [*Po*, nº 689, v. 47] también encontramos *Dalida*, al parecer paroxítona.

[164]

Textos: A: fol. 318 r. y v. / B E H I: 83 r.

Errores: E: 7 rinde. // I: 14 Salamón.

SONETO CLXIV

Si el padre universal de cuanto veo
en la naturaleza nuestra humana,
despreció la sentencia soberana,
obedeciendo un femenil desseo;

si un rey David y un nazareno hebreo
a Bersabé y a Dálida tirana,
la fuerça y la vitoria rinden llana,
que no pudo el león ni el filisteo,

¿en qué valor mis ojos se fiaron,
y presumió mi ingenio saber tanto,
que no le hiziera tu hermosura agravio,

pues con fuerça, virtud y ciencia erraron
Adán el primer hombre, David santo,
Sansón el fuerte y Salomón el sabio?

---

11 no lo hiziera H I (*caso de loísmo no raro en Lope*).
13 Adam A B. / Adã H I.

165 Fecha: otoño de1602

Este soneto *Al doctor Mira de Mescua* es de 1602, cuando Lope viajó a Granada desde Sevilla (vid. son. 159). Como se apunta en la *Introducción* (5.4), parece respuesta a otro soneto que le dedicó el doctor Tejada, no Mira de Amescua [vid. *Canc. ant.*, nº 114]. Lope debió de conocer en aquella ocasión a muchos poetas de la tierra y no es extraño que confundiera nombres, personas y versos [cf. D. Alonso: *Oc*, III, 932].

El doctor Mira de Amescua (Guadix, 1574?-1644), al que sobre el papel está dedicado el soneto, es de sobra conocido. El célebre dramaturgo había sido nombrado en 1600 alcalde de Guadix y un año después recibió las órdenes sagradas. Formaba parte del círculo intelectual antequerano-granadino y fue discípulo de Lope en sus creaciones teatrales.

El soneto de las *Rimas* es un cúmulo de tópicos panegíricos que muestran, como los núms. 159 y 167, la gratitud de Lope por la acogida que le dispensaron los poetas granadinos.

1-2 Con falsa modestia Lope dice que la diosa de la justicia, descuidada en su trabajo, ha dado el mismo valor a los espléndidos poetas penibéticos (los rayos) y a su humilde persona (las sombras).

Alude también al signo de Libra (la balanza), cuando el equinoccio de otoño iguala días y noches. Que el viaje se realizó en otoño lo subraya el soneto de Tejada:

> ...la alta frente
> alçó Dauro mirando su rivera
> más adornada que en la primavera
> quando el sol dora al Toro el cuerno ardiente...
> [*Canc. ant.*, nº 114]

7 *sus cristales*: las aguas del Darro.

8 Recuerda la doctrina platónica según la cual las realidades son pálidas copias o sombra del mundo de las ideas. Respecto al poeta granadino —dice Lope —, su ingenio es sólo una modesta copia.

10 Lope retoma el juego equívoco con su apellido, presente en los vs. 4 y 7. Él es la *vega* en que han de resurgir, en pleno otoño, las flores poéticas.

12 Nuestro autor pensaba volver en breve a Madrid, donde publicó la primera edición de estos sonetos, a fines de 1602.

13-14 Estos versos son réplica directa a los del doctor Tejada [*Canc. ant.*, nº 114]:

> Es prestado tu bien y ageno el lauro,
> que esas flores y vega son del Tajo.

[165]

Textos: A: fols. 318 v. y 319 r. / B E H I: fol. 83 v.

Al doctor Mira de Mescua

SONETO CLXV

Viendo que iguala en su valança Astrea
los rayos y las sombras desiguales,
Dauro no ha reparado en las señales
de la estrangera vega que passea.

Mas ya que el oro que le dais emplea
en mis arenas, a la Libia iguales,
florecerán mi vega sus cristales,
y vos mi ingenio, de mi mundo idea.

A que sois primavera me resuelvo,
por quien las flores que perdí restauro:
tal abundancia vuestro ingenio cría.

Y assí, en tanto que al patrio Tajo buelvo,
serán entre las márgenes del Dauro
las flores vuestras y la vega mía.

---

7 christales B.

166 Fecha: 1ª redacc.: 1592-1595; 2ª redacc.: 1602?

La primera redacción, muy diferente de la publicada en las *Rimas*, apareció en *El dómine Lucas*, comedia escrita en Alba de Tormes [vid. Goyri: *DsLV*, 415-416]. Morley y Bruerton [*CcLV*, 77] la datan entre 1591-1595, pero estos límites han de reducirse a 1592-1595. La segunda redacción debe de ser de 1602.

El texto es un análisis de los efectos de los celos y la ausencia en el alma del amante, asunto predilecto de nuestro autor (vid. *Introducción*, 3.4.).

1 *Circe*: la hechicera que en la *Odisea* se enamora de Ulises y trasforma a sus compañeros en cerdos. Lope dice que la exigencia de que, estando enamorado, no sienta celos sería igual a convertirlo en piedra.

4 Los celos, en el esquema vital y literario, son siempre compañeros inevitables del amor. Compárese con *La discreta enamorada* (vs. 1.211-1.212) [Lope: *LVe*, 465]:

> ¡Oh celos!, con razón os han llamado
> mosquitos del amor, de amor desvelos...

[166]

Textos: A: fol. 319 r. / B E H I: fol. 84 r. / T_{17} (*El dómine Lucas,* ed. 1622): fol. 151 v. / T_{17a} (*El dómine Lucas,* ed. 1621): fol. 151 v.

SONETO CLXVI

Circe, que de hombre en piedra me transforma,
quiere, o lo quieren los contrarios cielos,
que viva ausente, sin matarme celos,
cosa impossible, si de amor se informa.

Tanto el temor con el amor conforma,
que era pedir centellas a los yelos
estar ausente y no tener recelos
aun de la que sombra que al pensarlos forma.

Al contrario presente, aunque atrevido,
bien puede hazer un hombre resistencia,
mas no cuando a traición otro le enviste.

Los celos por los ojos me han venido,
pero por las espaldas el ausencia:
y lo que no se vee no se resiste.

1-14 *El texto de* T_{17} y T_{17a} *es muy distinto:*

Si alguno justamente quexas forma
de su contraria estrella y de los cielos,
consuélense los suyos con mis duelos
y no se quexe mientras no se informa.

Ya Circe de hombre en piedra me transforma
y aun fuera bien por no sentir mis celos;
que, en efeto, presente sufrirélos
y no en la ausencia que al morir conforma.

Bien puede ser de un hombre resistido
un contrario cruel y su violencia;
mas no cuando a traición, como éste, enviste.

Los celos por los ojos me han venido,
pero por las espaldas el ausencia:
y lo que no se ve no se resiste.

(10: de un contrario T_{17}).

3 zelos E H I.

12 zelos E H I.

167 Fecha: otoño de 1602

Este soneto *Al doctor Tejada* se escribió durante el viaje a Granada de 1602, como los núms. 159 y 165.

El doctor Agustín Tejada y Páez (Antequera, 1567-1635), aunque fue racionero de la catedral de Granada, vivió casi siempre en su ciudad natal y fue uno de los impulsores de su círculo poético. Conservamos numerosos poemas suyos en el *Cancionero antequerano*, en la *Poética silva* (Ms. de Rodríguez-Moñino) y publicados como preliminares a libros ajenos o insertos en otras obras [vid. Alonso y Ferreras: *CA*, 493-494]. *El peregrino en su patria* ostenta uno de estos sonetos: «Si cuando Roma templos, chapiteles...» [en Lope: *Pp*, 484].

Al recibir a Lope en Antequera o en Granada, Tejada le dedicó el soneto [*Canc. ant.*, nº 114] de que hemos hablado en el *Estudio* (5.4.) y en las notas al nº 165 de las *Rimas*. El texto que ahora comentamos parece una nueva respuesta al elogio del doctor. Atraído por el nombre del río granadino (Dauro) y por la rima de los tercetos del soneto de Tejada, el Fénix eligió una consonancia difícil (*-auro*), pero de gran tradición literaria: Petrarca [*C*, núms. 197 y 269] la emplea en varias ocasiones y Herrera [*Pcoc*, 547] la repite. Dadas las limitaciones que esta rima impone, se darán coincidencias entre unos y otros.

Lope no olvidó al doctor Tejada en el *Laurel de Apolo* y lo elogió en la silva II.

4 En Petrarca [*C*, nº 269] la misma expresión: «dal borrea a l' austro, o dal mar indo al mauro».

5-6 O sea, antes de que llegue la primavera (el signo de Tauro) Lope estará de vuelta en Castilla, en la ribera del Tajo. Este texto refuerza lo dicho respecto al v. 1 del son. 165.

10 El soneto de Tejada también se refería al río Pactolo, que rima, como es obligado, con *Apolo*. Alusión a las aguas doradas del Darro; también en el son. 159, v. 8.

11 Es respuesta cortés al soneto de Tejada, que hacía decir a Apolo que el lauro correspondía no al río Darro sino a la vega del Tajo.

[167]

Textos: A: fol. 319 r. y v. / B E H I: fol. 84 v.
Errores: E: 1 restaura. // I: 12 humillarse.

Al doctor Tejada

SONETO CLXVII

De oy más, claro pastor, por quien restauro
la fama, que sin vos perder pudiera,
os cantarán del Tajo en la ribera,
y si esto es poco, del mar Indo al Mauro.

Oiráse, antes que buelva el sol al Tauro,
vuestro nombre en su orilla, que me espera,
pues mi musa por vos, siendo estrangera,
halló lugar en las del fértil Dauro.

Por vos, como en la antigua, en la edad nuestra
correrá más dorado que Pactolo,
de que su cisne sois indicio y muestra.

Humillaráse a vos el laurel solo:
que no serán para la frente vuestra
ni Dafne esquiva ni celoso Apolo.

Epígrafe: Al doctor Texada. Soneto 167 I.
14 Daphne A B. / zeloso E H I.

168 Este soneto expresa un enfriamiento en las relaciones con la amada-confidente. Es muy probable que no tenga raíces biográficas. Quizá se trate, como en otros casos, de un poema escrito para una pieza teatral.

8 Son poco frecuentes en Lope las alusiones al amor tibio que se confunde con la gratitud.

9-10 Estos versos recogen un tópico que, como indicó Delano [*AsLV*, 125-126], aparece en el epigrama atribuido a Ausonio *Ad Marcum amicum de discordia quam habet cum puellis:*

> Hanc amo quæ me odit, contra illam quæ me amat odi.

El tópico lo desarrollaría más tarde en una versión definitiva sor Juana Inés de la Cruz [*Oc*, I, 289]:

> Al que ingrato me deja busco amante;
> al que me busca amante dejo ingrata…

[168]

TEXTOS: A: fols. 319 v. y 320 r. / B E H I: fol. 85 r.
ERRORES: I: *la foliación señala, por errata, el fol. 77 r.; pero la signatura del pliego* (L_5) *y la ubicación dentro del volumen indican que en realidad se trata del fol. 85 r.*

CLXVIII

Si verse aborrecido el que era amado
es de amor la postrera desventura,
¿qué espera en vos, señora, qué procura
el que cayó de tan dichoso estado?

En vano enciendo vuestro pecho elado,
pues lo que agora con violencia dura
ya no es amor, es natural blandura
con tibio gusto de un amor forçado.

Cuando vos me seguistes iva huyendo;
huis agora vos cuando yo os sigo;
si es amor, yo le tengo y no le entiendo.

Ya huyo, como esclavo, del castigo;
guardaos, que ya me voy, y al fin partiendo,
no sé qué haré de vos, pues vais conmigo.

169 Fecha: noviembre de 1593

Alude al bautismo de don Felipe de África, príncipe de Fez y de Marruecos, que se celebró en El Escorial el 3 de noviembre de 1593 [vid. Oliver: *VFA*, 127-154; la relación del bautismo en pág. 132]. A la vista de los datos de Oliver Asín, las conjeturas de Montesinos [*EsLV*, 241] y Morley y Bruerton [*CcLV*, 235] son ociosas.

El príncipe de Fez (Muley Xeque), tras tener que abandonar sus tierras africanas, por presiones de su primo Muley Moluc, se incorporó plenamente a la vida española; fue comendador de Santiago y grande de España. Sirvió como militar en Milán y en Flandes [vid. Oliver: *VFA*]. Fue conocido como el *Príncipe Negro*, «porque lo era mucho».

Lope describió la ceremonia del bautizo en su comedia *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*. Calderón volvió sobre el tema en *El gran príncipe de Fez*.

Don Felipe de África tuvo contacto con Lope y al frente de *La hermosura de Angélica* aparecen un par de quintillas elogiosas atribuidas a su pluma.

El soneto es un tópico y conceptuoso elogio de la determinación del príncipe de convertirse al cristianismo.

4 Puntualización pueril: «África es mayor que Europa, pero estrecha para la grandeza del príncipe».

8 La fuente de Aganipe está vinculada a la poesía. *Los cisnes de Aganipe:* los poetas.

11 Alude a la batalla de Alcazarquivir (agosto de 1578), en la que intervinieron, directamente, los reyes don Sebastián de Portugal, Muley Mohamet el Negro (padre de don Felipe), Abd-el-Melek el *Moluco*, e, indirectamente, Felipe II de España. Sólo las fuerzas portuguesas y españolas sumaban más de 17.000 soldados.

13 Los *montes claros* a que alude son los del Atlas.

[169]

TEXTOS: A: fol. 320 r. / B E H I: fol. 85 v.

A don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos

SONETO CLXIX

Alta sangre real, claro Felipe,
a cuyo heroico y generoso pecho
el límite africano vino estrecho,
aunque en grandeza a Europa se anticipe;

porque el cielo ordenó que participe
de otro imperio mayor vuestro derecho,
y que se ocupen de tan alto hecho
los cisnes de las fuentes de Aganipe;

tanto os estima a vos, príncipe, solo,
que un día aventuró para ganaros,
con cuatro reyes, veinte mil personas,

trocando el baxo por el alto polo,
a Fez en fe, y a vuestros montes claros
por claros cielos y por mil coronas.

Epígrafe: A don Phelipe... A B.
1 Phelipe A B.

170 Fecha: 1ª redacc.: anterior a 1595 (1589-1590?); 2ª redacc.: 1599-1602

Aparece en *El grao de Valencia*, que Morley y Bruerton [*CcLV*, 217] datan entre 1589 y 1595, probablemente en 1589-1590, cuando el poeta vivía en la ciudad del Turia. María Goyri [*LVR*, 132] cree que está dedicado a Celia y es de la época de Alba. La segunda redacción, con cambios mínimos, dedicada a Lucinda, ha de ser bastante posterior.

El soneto tiene una estructura acumulativa, emparentada con la técnica y el tópico de los imposibles, en este caso no absolutos, sino meramente ponderativos.

Sobre las fuentes de este poema se ha vertido abundante tinta. Como ya indicó Millé [*Me*, 200-201], parte del poema de Marullo «Non tot Attica mella, littus algas...», que Lope citó en el discurso a don Juan de Arguijo (nº i) y que sin duda había leído en Textor [*O*, I, 450-451], de donde lo copiamos:

Non tot Attica mella, littus algas,
montes robora, ver habet colores,
non tot tristis hyems riget pruinis,
autumnus gravidis tumet racimis,
non tot spicula Mœdicis pharetris,
non tot signa micant tacente nocte,
non tot æquora piscibus natantur,
non aër tot aves habet serenus,
non tot Oceano moventur undæ,
non tantus numerus Lybissæ arenæ
quot suspiria, quot Neærea pro te
vesanos patior die dolores.

Sobre la misma procedencia insistió Mele [*LteM*]. Más tarde Spitzer [*NBP*, 486-489] apuntó la semejanza con un texto de Burchiello; y Auerbach [*ZfrP*, LIII, 672] comunicó a Spitzer la proximidad al poema 237 del *Canzoniere* petrarquesco. Por último, Fucilla [*NSRp*] anotó afinidades con poemas de Luigi Porto, Domenico Veniero y Luigi Groto. Resúmenes distintos de estas aportaciones se encuentran en Montesinos [*EsLV*, 126-127] y Scheid [*PLVS*, 52-53, nota]. Luis Martín de la Plaza [*Canc. ant.*, nº 264] recreó con puntualidad la estructura y esquema del poema de Marullo y de Lope.

Brown [*Leps*, 227] le ha dedicado también un breve comentario.

8 Los medos fueron famosos en la antigüedad por su habilidad en el manejo del caballo y del arco.

[170]

TEXTOS: A: fol. 320 v. / B E H I: fol. 86 r. / M_9 (Ms. 3.358 de la Biblioteca Riccardiana): fol. 183 v./ M_5 (*Cartapacio de Pedro de Lemos*): fol. 241 r. / TM_1 (*El grao de Valencia*): fol. 10 r.
ERRORES: E: 4 flores de la primavera. / 9 ni con mis ojos .

SONETO CLXX

No tiene tanta miel Ática hermosa,
algas la orilla de la mar, ni encierra
tantas enzinas la montaña y sierra,
flores la primavera deleitosa,

lluvias el triste invierno, y la copiosa
mano del seco otoño por la tierra
graves razimos, ni en la fiera guerra
más flechas Media, en arcos belicosa;

---

2 algues M_9.
3 enssinas M_9.
4 deleitusa M_9.
5 llubias el triste ibierno y la copiossa M_5; *Montesinos* (V_4, *tomo II, pág. 146*) *imprime también* hibierno, *aunque todas las ediciones dan* invierno.
6 mano de seco otoño I. / seco otono M_5 (*falta la tilde, quizá por olvido del copista*). / otuno M_9.
7 ni en la dura guerra M_5. / grandes racones ni en la cruda guerra M_9. / ni en fiera TM_1.
8 más flechas Mida en arcos velicossa M_5. /más flechas ni arcos Media belicosa M_9.

ni con más ojos mira el firmamento
cuando la noche calla más serena,
ni más olas levanta el Oceano,

pezes sustenta el mar, aves el viento,
ni en Libia ay granos de menuda arena,
que doy suspiros por Lucinda en vano.

---

9 no más estrellas tiene el firmamento M_5M_9 TM_1.
11 el Alpe nieve por la frente altiva M_5 TM_1 (TM_1: niebe, altiba). / los Alpes nieves en su frente altiva M_9.
12 pezes H I./ peces el ancho mar M_5 M_9 TM_1. (M_5: peçes).
13 la Libia granos M_5M_9 TM_1.
14 cuantos suspiros doy por mi captiva M_5. / cuantos sospiros doy por mi cautiva M_9. / cuantos suspiros doy por mi cautiva TM_1.

171 Da la impresión de que este soneto fue en su origen una definición del amor, encarnada en el dios alado (v. 5) y ciego (v. 7). Pero debió de adaptarse para una comedia u otra circunstancia, sin limar esos desajustes.

El tema, muy lopesco, es el amor como hijo del gusto, no de las conveniencias sociales. Por su tono se relaciona con el son. 185.

3 En la edición A del son. 44 aparecía otra Silvia. Quizá ambos procedan de una comedia.

14 *encomienda*: lo que hacemos por encargo, no voluntariamente. *Encomienda* es también el cargo o categoría de comendador en las órdenes militares. Para alcanzarla el candidato había de someterse a un minucioso examen en que tenía que demostrar, entre otras cosas, su limpieza de sangre. El amor es algo inmediato, espontáneo e instintivo; para él son inútiles todas las averiguaciones y cálculos. El mismo motivo se encuentra en el son. 185, v. 2.

[171]

TEXTOS: A: fols. 320 v. y 321 r. / B E H I: fol. 86 v.

SONETO CLXXI

Llamas y huyes; quieres y aborreces;
y cuando estás más cerca, te retiras;
no quieres que te miren, Silvia, y miras;
duermes y sientes; guárdaste y pareces;

buelas y no te vas; niegas y ofreces;
disfraças las verdades en mentiras;
ciegas y ves; desdeñas y suspiras;
y siendo claro sol, menguas y creces.

Contigo a solas estas cosas mide,
que de tu estrecha condición me espanto
en quererse vestir amor tan justo.

Silvia, o te agrado, o no; si no, despide;
si agrado, no consultes mi amor tanto:
que amor no es encomienda, sino gusto.

172 Fecha: 1592-1595?

Según Montesinos [*EsLV*, 238], este texto alude a la ruptura con la Osorio y al destierro consiguiente, pero «expresa las emociones de Albano [y] debe suponerse escrito en Alba». Por tanto, sería de 1592-1595, aunque Jörder [*FSLV*, 60], por no haber leído bien el texto de Montesinos, lo data entre 1589 y 1590.

El tema, recreado en torno al motivo tópico de Troya, es la esperanza, tras la amarga experiencia de la ruptura y el proceso por libelos.

Montesinos [*EsLV*, 238] anotó que el mismo tema aparece, años después, en el soneto «Hoy el airado mar blancas arenas...» de ***Amar sin saber a quién*** [Lope: *Ce*, II, 453]; pero sin las alusiones autobiográficas que hay en este texto.

7 Nueva referencia equívoca a Elena, la griega que dio origen a la guerra de Troya y la actriz que fue amante del poeta.

[172]

Textos: A: fol. 321 r. / B E H I: fol. 87 r.
Errores: I: *la foliación señala, por errata, el fol. 57 r.; pero la ubicación dentro del volumen indica que en realidad se trata del fol. 87 r.*

SONETO CLXXII

El ánimo solícito y turbado
como se vee en el mar la inquieta boya,
mirava Alvano el campo en que fue Troya,
de fuego un tiempo y de dolor cercado.

Adonde el Iliön se vio fundado,
que ya en la fama su grandeza apoya,
y estuvo la greciana, hurtada joya,
vio la ceniza convertida en prado.

Estuvo un rato assí, mas dixo luego:
«O, campos ya de fuego, en mis dolores
y en vuestro exemplo mis consuelos fío!

Que si en lugar que cupo tanto fuego
agora veo verde yerva y flores,
también podrá tener templança el mío.»

173 Estamos ante un soneto al modo de las disputas alegóricas del medievo. La sicomaquia se representa por el enfrentamiento entre el corazón y los ojos.

El tema es tópico. McNerney [*AMLV*, 71] cree que el soneto se inspira en el *Cant LXIX* de Ausias March, que presenta una disputa entre los ojos y la lengua similar a la que encontramos en Lope. Más próximo está un soneto (*De Vergara*) editado por Foulché-Delbosc [*Ds*, nº 138 y 138 bis]:

> Tiéneme el agua de los ojos ciego,
> del coraçón el fuego mal me trata...

Por conservarse en un manuscrito de la Nacional (sign. ant. M 381), junto a poemas de Láynez, Hernando de Acuña y Silvestre, imaginamos que es anterior y fuente muy cercana al de Lope. El llanto del amante tiene una larga tradición; vid. son. 70.

5 Ésta es la doctrina de los neoplatónicos, según los cuales el amor penetra en el corazón a través de la mirada.

8 Los ojos están perdidos en la contemplación de la belleza de la amada y se ven maltratados por el llanto que les envía el angustiado corazón.

10 El pensamiento contrario en Quevedo [*Po*, nº 351]:

> Poco mi corazón debe a mis ojos,
> pues [que] dan agua al agua y se la niegan
> al fuego que consume mis despojos.

14 El alma humana metaforizada en un estado en guerra o revolución es tópico que Lope repite en las *Rimas sacras*:

> Entro en mí mismo para verme, y dentro
> hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada
> una loca república alterada... [Lope: *Op*, 317]

[173]

Textos: A: fol. 321 v. / B E H I: fol. 87 v. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional): fols. 86 v- 87 r.
Errores: I: 6 pespíritus.

SONETO CLXXIII

Del coraçón los ojos ofendidos
hazen batalla sobre cuál me mata:
el coraçón con agua los maltrata,
que los quiere cegar por atrevidos;

los ojos, por quien entran encendidos
espíritus de amor, que amor dilata,
dan fuego al coraçón, porque los trata
con tanto mal, en tanto bien perdidos.

Ojos, si el coraçón con llanto os ciega;
coraçón, si los ojos con el fuego,
un contrario abrasado y otro frío,

sin duda que mi fin se acerca y llega.
Que no puede durar, ni hallar sossiego
reino tan dividido como el mío.

Epígrafe: Del mismo M_{13}.

174 Fecha: 1600-1602

Es, según Montesinos [*EsLV*, 244], de la etapa «matrimonial» de las relaciones entre Lope y Micaela, en torno a 1600-1602.

Como se indica en la *Introducción* (4.4.), este poema narrativo, salvo el epifonema final, se inserta en la larga tradición de los pajarillos cuidados por las damas, cuyo mejor modelo hay que buscarlo en el famoso *passer* de la Lesbia de Catulo. También Petrarca [*C*, nº 353] habló de un *vago augelleto*, Camões [*Ryc*, nº 14] de un *lascivo e doce passarinho*, y Tasso [*Rep*, I, 30] de un *vago augelin*. El propio Lope volvió en las *Rimas de Burguillos* a este mismo asunto de damas y pájaros: *A un gorrión a quien daba de comer una dama con la boca, y el poeta por honestidad le llama jilguero* y *Enójase con el pájaro porque la mordió la lengua* [Lope: *Op*, 1393-1394].

Marino imitó o tradujo el soneto de las *Rimas* en otro titulado *Nella fuga d'un uccello* [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 770-771, y Friedrich: *Eli*, III, 155-156].

Es uno de los sonetos que pueden considerarse representativos del estilo trasparente, sencillo, fluido y emotivo que es característico de Lope.

[174]

Textos: A: fols. 321 v. y 322 r. / B E H I: fol. 88 r. / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 8 v. / M_{22} (Ms. B 2.464 de la Hispanic Society of America): fol. 6 (a mano, sobre la fotocopia se ha corregido: pág. 7).

SONETO CLXXIV

Dava sustento a un paxarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuéssele de la jaula el paxarillo
al libre viento, en que vivir solía.

Con un suspiro a la ocasión tardía
tendió la mano y, no pudiendo asillo,
dixo (y de las mexillas amarillo
bolvió el clavel, que entre la nieve ardía);

«¿Adónde vas, por despreciar el nido,
al peligro de ligas y de balas,
y el dueño huyes, que tu pico adora?»

Oyóla el paxarillo enternecido,
y a la antigua prisión bolvió las alas:
que tanto puede una muger que llora.

---

2 yerros M_{22}.
3 fuésele I M_{22}. / se le fue M_{10}.
4 do bolar solía M_{22}.
8 entre su niebe M_{10}. / bolvió el color M_{22}.
11 y el dueño dejas M_{22}.

175 Fecha: 1ª redacc.: 1596-1598?; 2ª redacc.: 1602?

Este soneto se incluyó en *Los comendadores de Córdoba*, junto al número 133. Su datación es difícil (vid. soneto 133). María Goyri [*LVR*, 132-134] lo cree de la época de Alba y se apoya en Jörder [*FSLV*, 277], que lo considera anterior a 1593. Morley y Bruerton [*CcLV*, 221-222] datan la comedia entre 1596 y 1598. El uso del estrambote en esta primera redacción quizá indique que es muy temprano. La segunda redacción, la de las *Rimas*, debe de ser próxima al momento de publicarlo.

El tema es la ascensión del amante hacia el sol de la amada y su caída en el tormento amoroso. Conceptuosamente, este sentimiento tiene su perfecta alegoría en el mito de Faetón, que paga su osadía muriendo, como el poeta, en fuego y agua.

El tópico de la osadía y el castigo del amante aparece desarrollado en otros sonetos de las *Rimas* (núms. 101, 156), que tienen evidentes semejanzas con el que ahora comentamos.

8 Sobre la acentuación de *Etiopia* se habló en nº 132, v. 13.

[175]

TEXTOS: A: fol. 322 r. / B E H I: 88 v. / T_2(*Los comendadores de Córdoba*): fol. 208 v.
ERRORES: E H I: 5 su baxeza; *cometen el mismo error cuantas siguen a* E; *corrige* N.

SONETO CLXXV

Desseando estar dentro de vos propia,
Lucinda, para ver si soy querido,
miré esse rostro, que del cielo ha sido
con estrellas y sol natural copia;

y conociendo mi baxeza impropia,
vime de luz y resplandor vestido
en vuestro sol, como Faetón perdido
cuando abrasó los campos de Etiopia.

1 propria T_2 (*rompe la rima*).
2 señora, por saber T_2.
3 este rostro T_2.
4 retrato y copia T_2.
5 y siendo cosa a mi humildad impropia T_2.
7 con vuestros ojos, cual Faetón rendido T_2.
8 cuando abrasa T_2.

11 *empleo*: la ocupación amorosa.

14 La antítesis del fuego del amor y el agua de las lágrimas es la misma desarrollada en el son. 173.

Ya cerca de morir dixe: «Teneos,
desseos locos, pues lo fuistes tanto,
siendo tan desiguales los empleos».

Mas fue el castigo, para más espanto,
dos contrarios, dos muertes, dos desseos,
pues muero en fuego y me deshago en llanto.

9-14 Pues viéndose en el cielo y paraíso
y cargado de sol, dixe: «Teneos,
desseos locos, que me avéis burlado».
Vos quitastes los ojos de improviso
y, cayendo conmigo mis desseos,
fue mayor el castigo que el pecado.
Pero tan obstinado
que otro Luzbel he sido
en no ver luz, ni estar arrepentido T_2.

11 dessiguales A.

176 Fecha: 1598?

Dirigido *Al duque de Osuna*, será de fecha próxima a la dedicatoria de la *Arcadia* (1598). Parece escrito recién heredado, siendo muy joven el duque, pues no se habla más que de hechos venideros.

A diferencia del soneto 54, que parece dedicado al segundo duque, don Juan, éste habla de don Pedro Téllez Girón (1574-1624), el gran duque, al que Lope dedicó la *Arcadia* en 1598. Entrambasaguas [*EsLV*, II, 424] cree que este soneto está dedicado a don Juan, pero no da razones. El soneto debió de escribirse por las mismas fechas, cuando nuestro poeta aspiraba a conseguir el favor del magnate. También en 1598 le dedicó un cumplido elogio en el canto VIII de *La Dragontea*:

> Las altas esperanças y blasones
> que en tierna edad su claro ingenio abona,
> de aquel Pedro que adorna sus girones
> de oro y laurel texiendo la corona:
> por quien al agua clara de Corbones
> se humillan los cristales de Helicona:
> y allí la fama duque, marqués, conde
> de Osuna, Ureña y Peñafiel responde.
>
> [Lope: *Oc*, I, 241]

Don Pedro era aficionado práctico a la poesía. Pedro de Espinosa nos ha conservado en las *Flores de poetas ilustres* un soneto suyo: «¡Oh si las horas de placer durasen…!» [en *Poetas líricos*, II, 24] y en la *Floresta de varia poesía* otro *Al príncipe nuestro señor Felipe IV*, que empieza «Corrida de ofreceros plata y oro…» [en *Poetas líricos*, II, 24] .

La presencia del duque de Osuna en la obra de Lope la ha estudiado Anibal [*LVdO*], aunque no siempre distingue entre don Juan y don Pedro.

8 «Del invierno al verano y del otoño a la primavera». Cada estación, como es habitual en Lope, está simbolizada por un signo zodiacal.

11 Fueron muy celebrados el ingenio y las travesuras o gamberradas de don Pedro desde su infancia hasta la madurez. La afición a las francachelas, que le costó destierros y prisiones, la compartía con la pasión por las letras y una inusitada generosidad con los poetas, de la que se benefició el Fénix en alguna ocasión [vid. Lope: *E*, nº 431].

[176]

Textos: A: fol. 322 v. / B E H I: fol. 89 r.
Errores: E: 8 Libia al Toro.

Al duque de Osuna

SONETO CLXXVI

En láminas de plata, en letras de oro,
que en almas escrevirse merecía,
vuestro nombre a la fama el mundo embía,
Girón divino del mayor tesoro.

Será sujeto del castalio coro,
mientras dura del cielo el armonía,
famoso en cuanto el sol dilata el día,
del Pez al Cancro, de la Libra al Toro.

Verá la embidia en la mayor alteza,
de títulos tan grandes escogido,
el del ingenio fértil y abundante.

Igualará la pluma a la grandeza,
y el Parnaso, de vos agradecido,
tendrá en su frente el cielo como Atlante.

2 escrivirse I.

177 Este soneto se sostiene sobre una trabajada estructura de antítesis y paralelismos salpicada de equívocos conceptistas, que recuerda cierta veta poética de las *Rimas sacras*. Los dos casos bíblicos (Abel, José), expuestos en los cuartetos, sirven para mostrar en los tercetos el contraste entre la generosidad de los extraños y la saña con que actúan los amigos, familiares y compatriotas. Por su tema, no por su estructura o estilo, este soneto pertenece a la misma serie poemática que la canción «Sola esta vez quisiera...» [Lope: *A*, 141-142], en torno al problema de la envidia. De él dijo Gracián [*Oc*, 302], no sin razón, que era «más conceptuoso que bizarro». Véase el comentario de Bruchi [*SmRL*, 227-229].

8 Quiere decir que se tapó los ojos con la capa, y sugiere al mismo tiempo la capacidad adivinatoria de José, que interpretaba el destino.

14 El mismo concepto en la *Arcadia*:

> El enemigo cierto,
> puesto que ofenda, ofende declarado,
> y el daño descubierto
> o se sufre mejor o es remediado;
> de mano del amigo
> es en los hombres el mayor castigo. [Lope: *A*, 143]

[177]

TEXTOS: A: fols. 322 v. y 323 r. / B E H I: fol. 89 v. / V_9 (*Agudeza y arte de ingenio*): pág. 95.
ERRORES: E: *epígrafe:* De Albel. // I: 13 faraín; *corregido a mano* faraón.

De Abel y Josef

SONETO CXXVII

Sangrienta la quixada, que por ellas
Adán començó a ser inobediente,
Caín dexa mil bocas en la frente
del tierno Abel para formar querellas.

Tiran del manto de Josef las bellas
manos de una muger y, de impaciente,
por adúltero prende al inocente
que cegó con la capa las estrellas.

Allí los padres muerto al mártir vieron;
allí al vendido, en carro de oro, el año
estéril, los hermanos piden trigo.

Muere Abel, Josef triunfa, porque fueron,
Caín hermano y faraón estraño,
y no ay cuchillo como el propio amigo.

Epígrafe: Joseph A B E H I.
2 Adam A B E H I.
5 Joseph A B E H I.
12 Joseph A B E H I.
13 pharaón A B.

178 Fecha: finales de 1594-principios de 1595

Este soneto y los versos latinos que le siguen se debieron de escribir a finales de 1594 o principios de 1595, durante la última etapa de la estancia en Alba de Tormes, y antes de la muerte de Isabel de Urbina. Sabemos, por el texto en latín, que Teodora nació el día de su santo. Goyri [*LVR*, 90] señala la fecha del 20 de mayo y, después [*LVR*, 95], el 15 ó 20 de setiembre, «días de San Teodoro». Se conocen varios santos del mismo nombre y otras tantas las fechas en que la iglesia conmemora su festividad. La hija de Lope podría celebrar su onomástica el 2 de setiembre, en que se recuerda a un Teodoro, soldado y mártir romano, o el 15 del mismo mes, día de otro mártir de igual nombre. En cualquier caso, es anterior al 5 de febrero de 1595, cuando Lope vende en almoneda todos sus bienes, incluidas unas camisas pequeñitas de niño [vid. Salazar: *NdLV*, 478-503].

Es un soneto en el que se conjuga la directa impresión de la pérdida de la niña con la devoción por la imaginería petrarquista y ciertos toques conceptistas.

6 Es reminiscencia de Garcilaso (*Égloga I*, vs. 394-395):

> Divina Elisa, pues agora el cielo
> con inmortales pies pisas y mides...

7 Nótese la elipsis: «el pie de un hombre», al pisar la tierra en que sepultaron a la niña.

11 Nótese el zeugma: «el que pasa al [suelo] indio halle en el propio...»

13 Como apuntó Allen [*LVip*, 6-7], los términos que aparecen en esta relación se han seleccionado por ser apropiados «al campo metafórico —'el indio'— y no por su especial adecuación a un elemento real», aunque sean imágenes tópicas del petrarquismo.

[178]

Textos: fol. 323 r. y v. / B E H I: fol. 90 r. y v.
Errores: B E: 20 damos. // H: *epígrafe*. A la sepultura de de. / 7 entierra (*junto*). // I: 7 entierra (*junto*).

A la sepultura de Teodora de Urbina

SONETO CLXXVIII

Mi bien nacido de mis propios males,
retrato celestial de mi Belisa,
que en mudas vozes y con dulce risa
mi destierro y consuelo hiziste iguales;

segunda vez de mis entrañas sales,
mas pues tu blanco pie los cielos pisa,
¿por qué el de un hombre en tierra tan aprisa
quebranta sus estrellas celestiales?

Ciego, llorando, niña de mis ojos,
sobre esta piedra cantaré, que es mina
donde el que passa al indio en propio suelo

halle más presto el oro en tus despojos,
las perlas, el coral, la plata fina.
Mas, ¡ay!, que es ángel y llevólo al cielo.

15 «Inscripción paterna en la sepultura de Teodora de Urbina». Blecua [en Lope: *Op*, 130] traduce los versos latinos:

> Yace sepultada bajo esta piedra Teodora de Urbina, que nació en el día feliz del mártir Teodoro; apenas había cumplido un año con todos sus meses cuando subió a las moradas celestiales para no volver. Sus afligidos padres le dedicaron este monumento, mientras ella ama en el cielo los coros angélicos.

Theodoræ Urbus sarcophus

Paterna inscriptio

Hoc Urbina iacet saxo Theodora sepulta,
quæ Theodori almo martyris orta die;
exactis nondum complevit mensibus annum
cum petiit superas, non reditura, domos.
Cui monumenta parens hæc mæstus uterque dicavit,
angelicos cætus dum colit illa polo.

15-16 *Así en* D E; P *corrige:* Theodoræ Urbinæ sarcophagus. Paterna inscriptio. / *En* A *falta el rótulo.* / Theodoræ Urb' sarcoph'. Paterna inscriptio B. / Theodorę Urbinatis sarcophi paterna inscriptio H I.

18 marthiris A.

22 *Así en todas las ediciones citadas*. P *corrige* cætus *y edita* cœlus. *El mismo editor corrige* col[l]it.

179 Fecha: 1599-1600?

Según Montesinos [*EsLV*, 243], es uno de los sonetos de difícil clasificación cronológica en los que el poeta consagra su pluma y su persona al nuevo amor verdadero. Jörder [*FSLV*, 63] da las fechas de 1599-1600 como probables.

Es una de las letanías amorosas más imbuidas de neoplatonismo, muy relacionada con el son. 155. Estamos ante el tópico de la *donna angelicata* del petrarquismo en su estado puro. La perfección de la amada es la escala por la que el poeta ha de elevarse a la contemplación del mundo superior (vid. *Introducción*, 4.3.).

2 El subjuntivo *no consuma*, como más adelante *cubra*, tiene valor desiderativo y está coordinado, a modo de oración de relativo, con la de *goza*: «Ángel divino, que goza el mundo y [que ojalá] no consuma...»

4 García-Posada [Lope: *P*, 149] subrayó la belleza de este cuarteto «con la acumulación de blancos y la intensidad de sentido que apoyan los encabalgamientos».

5 *superno*: superior; es forma frecuente en Lope:

> ...a Angélica dezid que están resueltas
> para su amparo las supernas salas...
>
> [Lope: *HA*, fol. 137 r.]

8 Lope nunca olvida su aspiración a la fama y a la inmortalidad a través de la poesía.

14 Ofrenda ante las aras de Lucinda los recuerdos de su borrascoso pasado. Su deseo es purificarse y elevarse gracias a la contemplación de su belleza.

[179]

TEXTOS: A: fols. 323 v. y 324 r. / B E H I: 91 r.

SONETO CLXXIX

Ángel divino, que en humano y tierno
velo te goza el mundo, y no consuma
el mar del tiempo, ni su blanca espuma
cubra tu frente en su nevado invierno;

beldad que del artífice superno
imagen pura fuiste en cifra y suma,
sujeto de mi lengua y de mi pluma,
cuya hermosura me ha de hazer eterno;

centro del alma venturosa mía,
en quien el armonía y compostura
del mundo superior contemplo y veo.

Alva, Lucinda, cielo, sol, luz, día,
para siempre al altar de tu hermosura
ofrece su memoria mi desseo.

---

2 *Así en todas las ediciones citadas.* P *corrige:* ¡oh! no consuma. V, (*García-Posada*), *pág. 149, restituye la lectura primitiva.*

180 Estamos ante un cínico alegato en pro de la libertad amorosa, aun a costa de la infidelidad o la traición. Plasma una concepción del gusto como supremo rector de la vida, por encima del concepto del honor. La salida que propone a la abandonada es el suicidio.

8 Los tres son fundadores de grandes ciudades: Alejandría, Roma y Babilonia.

12 Nueva alusión a Elisa Dido, de acuerdo con la leyenda virgiliana, que vimos contradicha en el son. 118. Este mismo episodio lo recordó Lope en el romance «De pechos sobre una torre...»:

No quedo con solo el hierro
de tu espada y de mi afrenta,
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas
y, aunque inocente, culpado
si los pecados se heredan,
mataréme por matarle
y moriré por que muera. [Lope: *LVe*, nº 11]

[180]

TEXTOS: A: fol. 324 r. / B E H I: 91 v.

SONETO CLXXX

Matilde, no te espantes que Felino
ame a Valeria en público y secreto:
que el alvedrío no ha de estar sujeto,
y cada cual lo vive a su destino.

¿Qué nombre pierdes? ¿Qué valor divino,
qué estimación, qué prendas, qué conceto?
¿Quién fue tu fundador? ¿Quién tu arquiteto?
¿Qué Alejandro, qué Rómulo, qué Nino?

Assí naciste, assí es razón que seas,
dexa que goce lo que más le agrada;
y si vivir sin él no te conviene,

mátate como Elisa la de Eneas:
que aunque Felino no te dexa espada,
basta el dolor para quien honra tiene.

---

6 concepto B (*rompe la rima*).
14 honrra A.

181 La trágica historia de Inés de Castro, amante y después esposa de Pedro I de Portugal, ha dado pie a numerosas obras literarias, en especial dramáticas, como las tragedias *Nise lastimosa* (1577) y *Nise laureada* (1598) de Jerónimo Bermúdez, la *Castro* del portugués Antonio Ferreira, la archifamosa *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara o, en nuestros días, *Corona de amor y muerte* de Alejandro Casona.

El soneto de Lope pertenece a la especie de los míticos, cuasi parnasianos, a que tan aficionado fue Arguijo.

2 Avero (Aveiro) y Alencastro (Alencaster) son miembros de la nobleza portuguesa. En los dos casos Lope ha castellanizado los nombres y en el segundo lo ha adaptado para facilitar el difícil consonante.

13 Los portugueses tenían y tienen merecida fama de dulces y enamoradizos. En *La Dorotea* [acto IV, esc. i] don Fernando, trasunto del autor, declara: «Tengo los ojos niños y el alma portuguesa» [Lope: *D*, 296].

[181]

Textos: A: fol. 324 v. / B E H I: fol. 92 r.

De doña Inés de Castro

SONETO CLXXXI

Con pálido color, ardiendo en ira,
en los braços de Avero y de Alencastro,
de la difunta doña Inés de Castro
el bravo portugués el rostro mira.

Tierno se allega, airado se retira
(trágico fin de amor, infeliz astro)
y abraçado a su imagen de alabastro,
con este llanto y voz habla y suspira:

«Si ves el alma, Nise de mis ojos,
desde el cielo, en que pisas palma y cedro,
más que en este laurel y fee constante,

verás que soy, honrando tus despojos,
portugués en amor, en rigor Pedro,
rey en poder, y en la vengança amante.»

11 fe E H I.
12 honrrando A.

182 Fecha: 1599??

No existen asideros biográficos en este soneto. No obstante, lo creemos vinculado al ciclo de Lucinda y relacionado con el son. 4 y con el 34. La referencia es menos precisa porque este poema, a diferencia de los que parecen formar serie con él, no cita el azul de los ojos de amada.

Recoge los tópicos del amor cortés y del sufrimiento amoroso, en consonancia con lo que se dice en los sonetos 42 y 78.

2 Es el pensamiento expresado, en tono menos personal, en el son. 177 y en la canción «Sola esta vez quisiera...» [Lope: *A*, 143], aunque aplicado a la pasión amorosa.

6 Recuérdense los vs. 5 y 6 del soneto 2, que desarrollan la misma imagen.

7 Es reminiscencia del *Soneto I* de Garcilaso:

> ...hallo, según por do anduve perdido,
> que a mayor mal pudiera haber llegado.

9 El amor como destino es constante en los petrarquistas. En Garcilaso (*Canción IV*, vs. 21-22):

> No vine por mis pies a tantos daños:
> fuerzas de mi destino me trujeron...

Y en Quevedo [*Po*, nº 293], más próximo a Lope:

> Si yo no fuera a tanto mal nacido...

11 El amor como un mal noble y deseado fue tópico que alcanzó su mejor expresión en nuestros barrocos. Quevedo [*Po*, nº 379] se declara «sabio en amar dolor tan bien nacido». Villamediana [*OR*, nº 43] habla del «mal que tiene de bien el ser buscado».

[182]

Textos: A: fols. 324 v. y 325 r. / B E H I: fol. 92 v.
Errores: B: 6 crifrado (*le sigue* D).

SONETO CLXXXII

Fingido amigo, en las lisonjas tierno,
no iguala al enemigo declarado;
si amor me tiene ciego y engañado,
yo sé que ay redención, aunque es infierno.

En tu breve plazer, mi daño eterno,
beviendo voy en dulce error cifrado;
ya por costumbre a tanto mal llegado
que por mi propio engaño me govierno.

Para ser desdichado fui nacido,
y, con estarme bien, morir no quiero
por no perder un mal tan bien sufrido.

Tales son unos ojos por quien muero,
que en el tormento del dolor me olvido,
y en quien me ha de matar, vivir espero.

183 Fecha: 1601

El soneto, como señalaron Cotarelo [*DLV*, 37-38] y Montesinos [*EsLV*, 243], podría ser de hacia 1601, cuando Lucinda deja a Lope en Madrid y va a Sevilla, quizá a reunirse con su marido. Podría estar relacionado con el 73 y su tema es la ausencia (vid. *Introducción*, 4.5.). El confidente es, como tantas otras veces, un río, el Manzanares, aspecto éste analizado por García Berrio [*Pdtt*, 194-195].

4 Vid. soneto 45, v. 4.

7 Nótese el zeugma: «por dar luz al [sol] que tienen tantos mares...». Es el mismo motivo que domina en los sonetos 43 y 53.

8 La elipsis es algo violenta. La palabra que completa el topónimo Sierra Morena apareció en el v. 5.

12 *árboles desnudos*: los mástiles de los galeones que llegaban de América cargados de plata.

14 La cólera y envidia del amante abandonado se ensaña con los seres que le recuerdan el amor que él no tiene. D. Alonso [*Scel*, 425] relacionó este texto con el romance «El tronco de ovas vestido...» [Lope: *LVe*, nº 6], de los tiempos de Filis, en que Belardo apedrea un nido de tórtolas al tiempo que dice:

Piérdase vuestra amistad
pues que se perdió la mía:
que no ha de haber compañía
donde está mi soledad.

[183]

TEXTOS: A: fol. 325 r. y v. / B E H I: fol. 93 r.
ERRORES: B: 9 orilia.

SONETO CLXXXIII

Fugitivo cristal, el curso enfrena,
en tanto que te cuento mis pesares;
pero ¿cómo te digo que te pares,
si lloro, y creces por la blanda arena?

Ya de la sierra, que de nieves llena
te da principio, humilde Mançanares,
por dar luz al que tienen tantos mares,
mi sol hizo su ocaso en la Morena.

Ya del Betis la orilla verde adorna
en otro bosque de árboles desnudos,
que en agua dan por fruto, plata en barras.

Yo, triste, en tanto que a tu margen torna,
de aquestos olmos, a mis quexas mudos,
nidos deshago y desenlazo parras.

184 Fecha: 1599-1600??

No cita a Lucinda, pero parece un soneto más de la serie poemática en torno al sol. Recrea una escena de reconciliación de los amantes.

4 El poeta acumula las metáforas tópicas sobre las lágrimas y sus consecuencias en el pecho del amante.

9 Recuérdese que el amor, según el son. 126, v. 10, es «beber veneno por licor süave».

14 Este verso es un recuerdo sacrílego de lo ocurrido, según los *Evangelios*, el día de la Pasión de Cristo. El intermediario es el soneto 3 de Petrarca:

Era il giorno ch' al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai...

[184]

Textos: A: fol. 325 v. / B E H I: fol. 93 v.
Errores: B: *epígrafe:* Soneto CLXXXIII. // E: *epígrafe:* Soneto 183; *yerra al seguir a* B.

SONETO CLXXXIV

Lágrimas, que partiendo de mi cielo,
los rayos de su sol escurecistes,
bañando el rostro mío, en que imprimistes
cristal, alxófar, llanto, fuego y yelo;

dulce seguridad de mi recelo,
en quien mil firmas de lealtad me distes,
de tanta ausencia y soledades tristes,
vosotras sois el último consuelo.

En fin, beví vuestro licor süave,
con cuya lluvia, como firme palma,
nació en el alma la esperança mía.

Que no es possible que sin causa grave
se viera el cielo entonces todo en calma,
llorara el sol y se turbara el día.

---

3 christal B.

185 Estamos ante un nuevo soneto en torno a la esencia del amor, que Lope ve aquí como una placentera fatalidad, una gustosa realización personal a la que en ningún caso deben anteponerse consideraciones o conveniencias sociales. Por su aire y terminología filosóficos es un anticipo del soneto «La calidad elementar resiste...», incluido en *La dama boba* y en *La Filomena*, y comentado en *La Circe* [Lope: *Op*, 1310-1318].

2 En los siglos XVI y XVII eran precisas para acceder a muchos cargos y honores la información de limpieza de sangre y la de pertenecer a la nobleza. El amor no se rige por esos principios. La misma idea aparece en el son. 171, v. 14.

6 Lope emplea aquí, como en otros lugares, la terminología filosófica del hilemorfismo (vid. soneto 92, v. 7), aplicándola con libertad poética a sus teorías amorosas. Sostiene que el amor es un sentimiento que por su esencia (su forma) cambia la materia prima (los amantes) para que las desigualdades objetivas que puedan existir entre ellos no impidan el mantenimiento de la pasión.

7 Este verso tiene amplias raíces literarias. El mismo concepto aparece en los *Trionfi d'Amore* de Petrarca (cant. III, v. 162): «L'amante ne l'amato si transforme...»; en el *Cântico espiritual* de San Juan de la Cruz: «la amada en el amado transformada...», y en Camões [*Rac*, nº 20]: «Transforma-se o amador na cousa amada...».

Arturo Marasso [*AlJC*, 581] aporta otros ejemplos, uno de ellos de Lucas Fernández: «Es Amor transformación / del que ama en lo amado, / do lo amado es transformado / al amante».

8 Porque la amada adquiere la nobleza que tenga el amante.

9 Este principio de egoísmo amoroso se justifica por la trasformación de los amantes en una sola realidad. Mengo expone una variante más pegada a lo material de esta doctrina: «...nadie tiene amor / más que a su misma persona» [*Fuenteovejuna*, vs. 401-402].

10 Si la persona amada se ha trasformado en nuestro propio ser («es lo que soy»), nuestro amor es tan legítimo como inevitable ya que no podemos dejar de querernos a nosotros mismos.

11 Las doctrinas sobre el libre albedrío dominantes en tiempos de Lope eran las sostenidas por los jesuitas, según los cuales el destino era una inclinación que el hombre podía vencer. Lope juega con las metafóricas estrellas de los ojos que arrastran irremisiblemente al amante.

14 El poeta ha invertido los circunstanciales para sorprender al lector. Las que tienen fuerza de destino son *estas estrellas* (los ojos de la dama), mientras que las que inclinan suavemente por su belleza son *aquellas* (los astros celestes).

[185]

Textos: A: fols. 325 v. y 326 r. / B E H I: fol. 94 r. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Bilioteca Nacional): fol. 87 r.

Errores: E: *epígrafe*: Soneto 184; *sigue el error de* B *en el soneto anterior.*

SONETO CLXXXV

Meliso, amor no es calidad, ni elige,
ni de la sangre ni el valor se informa;
él dura donde el alma se conforma,
con ley de no escuchar quien le corrige.

A sólo conservarse amor dirige
la materia amorosa de su forma;
y si el que ama en lo amado se transforma,
amar sin calidad a nadie aflige.

Quiérome a mí queriendo lo que quiero.
Es lo que soy, luego mi amor no es culpa.
Y si pueden vencerse las estrellas,

las de unos ojos, no; por esso espero
que entrambas me darán justa disculpa:
éstas por fuerça, y por belleza aquéllas.

Epígrafe: Lope de Vega M_{13}.

3 la alma M_{13}.

8 amor E H I M_{13}.

9-12 P *puntúa de manera muy distinta:*

Quiérome a mí; queriendo lo que quiero
es lo que soy; luego mi amor no es culpa;
y si pueden vencerse las estrellas...

13 desculpa H I.

186 Este soneto tiene como centro la figura de la desdichada esposa de Pedro I de Castilla, que murió presa, después de haber sido abandonada y humillada por el rey. Por su asunto y estructura (cuartetos narrativos y tercetos en estilo directo) se relaciona con el nº 181.

Dámaso Alonso [*Scel*, 404] analizó las correlaciones del último terceto.

1 *blanca*: «moneda menuda. [...] no valer una blanca, valer poco» [Covarrubias: *Tlc*]. En verdad, doña Blanca fue poco apreciada por el rey.

6 El otro amor de don Pedro es la celebérrima María de Padilla, por la que abandonó a la reina.

8 Graciosa forma de poner el texto español que sigue en boca de una francesa.

[186]

Textos: A: fol.326 r. y v. / B E H I: fol. 94 v.
Errores: H: *epígrafe:* blanca. / 14 tiena. // I: *epígrafe:* blanca.

De doña Blanca de Borbón

SONETO CLXXXVI

La blanca en el valor, venida a España,
y en Francia y en el mundo, más preciosa,
vertiendo yelo, marchitó la rosa
de las mexillas, que llorando baña.

Del fuerte Pedro, armado en la campaña,
vencido de otro amor, está quexosa;
y aunque no la ha de oír, con voz piadosa,
movió la lengua propia en lengua estraña:

«Amor, sangre conforme, estrellas, trato,
faltando todo en mí, pudo hallar modo
que amasse, y me olvidasse Pedro ingrato.

Amo, aborreze; pido, niega en todo;
su sombra adoro, y huye mi retrato;
yo tierna, él fuerte; yo francesa, él godo.»

187 En este soneto el mito histórico de Nino y Semíramis es el vehículo de una lección moral y misógina, en la misma línea que los sonetos 132 y 27. En la *Arcadia* se desarrolla el mismo asunto en un sucinto epitafio:

> Cinco días le pedí
> a Nino para reinar,
> adonde le hice matar
> después que reina me vi. [Lope: *A*, 236]

La historia de Semíramis atrajo a muchos creadores del Siglo de Oro. Las recreaciones más célebres son las tragedias de Virués (*La gran Semíramis*) y de Calderón (*La hija del aire*).

Bruchi [*SmRL*, 225-226] comentó la diseminación-recolección que estructura el poema.

[187]

Textos: A: fol. 326 v. / B E H I: fol. 95 r.
Errores: I: *la foliación señala, por errata, el fol. 65 r.; pero en realidad se trata del fol. 95 r.*

De Nino y Semíramis

SONETO CLXXXVII

Al rey Nino, Semíramis famosa
por último pidió de tantos dones
el cetro que tan bárbaras naciones
reduxo a paz y a sujeción forçosa.

Rendida, pues, la mano vitoriosa
a la lasciva, humillan sus blasones
los capitanes, y entre mil pendones
corona de laurel su frente hermosa.

«Passalde el pecho (dixo), pues ya reino,
con una flecha de una persa alxava:
que no quiere el govierno compañía.»

Perdiendo Nino, en fin, vida, honor, reino,
dixo muriendo: «Justamente acaba
con muerte vil quien de muger se fía».

---

3 bárvaras A.
13 acava A.

188 Fecha: 1ª redacc.: anterior a 1593; 2ª redacc.: 1602?

En este soneto, como es bien sabido, tenemos una alegoría pastoril de la ruptura con Elena Osorio, que lo abandonó para entregarse a un amante rico y poderoso. La primera redacción del texto se encuentra copiada en los folios iniciales del *Cartapacio Penagos* y debe de ser, por tanto, anterior a 1593. Es imposible determinar si la elaboración fue contemporána de los hechos que recrea o si se produjo después en Valencia, Toledo o Alba de Tormes. Lázaro Carreter [*Ebpc*, 149-167] piensa que este soneto fue muy posterior a los amores; pero la primera redacción contiene alusiones muy directas a la inmediata realidad (el vestuario de Elena, el color de su pelo), por lo que resulta extraño que se escribiera mucho después (vid. *Introducción*, 4.6.). La segunda versión sí debe de ser muy posterior, probablemente fruto de la lima a que Lope sometió su obra inmediatamente antes de darla a la imprenta.

Este soneto es hoy el más célebre de las *Rimas* y, sin disputa, uno de los más afortunados. Para analizar su sentido y estructura remitimos al lector a nuestro *Estudio* (4.6.) y a los ensayos de Lázaro Carreter [*Ebpc*, 149-167], Amado Alonso [*Mfp*, 123-127], Blue [*RLpm*] y Molho [*Tm*].

Forma serie con el siguiente y con otro excluido de la edición, pero copiado en el *Cartapacio Penagos* (fol. 15 r.) y en el *Cancionero antequerano* (nº 432): «Vireno, aquel mi manso regalado...»; en ambos casos se encuentra junto a otros sonetos de las *Rimas*. Lara Garrido [*Acmm*] estudió la conexión de los tres textos, así como la reaparición del motivo del manso en *La Circe* [Lope: *Op*, 991-992], en un soneto de fray Fernando Luján («Querido manso mío que criado...»), seleccionado por Juan Antonio Calderón para la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres*.

1 El *mayoral estraño* tiene nombre y apellidos. Se trata de don Francisco Perrenot Granvela, que con su riqueza y poder alejó a Elena Osorio de Lope [vid. Rennert y Castro: *VLV*, 53-56]. Este poderoso amante aparecerá en *La Dorotea* trasfigurado en don Bela.

7 Aunque en Lope todo es posible, no parece que este verso haya que entenderlo literalmente como una propuesta de canje por otra mujer. Es un simple tópico bucólico que no creemos guarde relación con la realidad.

12 Alcino es nombre pastoril que aquí viene atraído por la rima.

14 El ganado, necesitado de sal, acude a lamerla en la mano del pastor.

[188]

Textos: A: fol. 327 r. / B E H I: fol. 95 v. / M_1 (*Cartapacio Penagos*): fol. 12 r. / M_6 (Ms. 17.556 de la Biblioteca Nacional de Madrid): fol. 126 v. / V_2 (*Parnaso español*): pág. 265.

Errores: E H I: 6 collados de oro. *El mismo error en cuantas sigue a* E; *corrige* P.

SONETO CLXXXVIII

Suelta mi manso, mayoral estraño,
pues otro tienes de tu igual decoro;
dexa la prenda que en el alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño,
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro,
que a las primeras yervas cumple un año.

Si pides señas, tiene el bellocino
pardo encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choça viene:
que aún tienen sal las manos de su dueño.

Epígrafe: Soneto 53. De Lope de Vega M_1. / De incierto autor. Soneto inédito V_2.
1 pastorcillo estraño $M_1 M_6 V_2$.
2 pues otro tienes tú de igual decoro V_2.
3 buelbe la prenda $M_1 V_2$. / Buelve la prenda quen el alma adoro M_6.
5 Ponle su esquila y su grosero paño $M_1 M_6 V_2$.
6 no me le engañen tus collares de oro $M_1 M_6 V_2$.
8 haçe un año M_6. /hará un año V_2.
10 negro encrespado $M_1 M_6 V_2$.
12 Si dudas que yo soy su dueño indino M_1 $M_6 V_2$.
13 suelta y berásle que a mi choça biene M_1 $M_6 V_2$.

189 Fecha: 1588?

Aparece en *Belardo, el furioso*, escrita en torno a 1586-1595 [vid. Morley y Bruerton: *CcLV*, 237]. En su redacción final sufrió leves retoques. Parece anterior, como señaló Lázaro [*Ebpc*, 149-167], al soneto 188. El mismo crítico cree que la comedia se escribió en torno a 1588, pero no es seguro. Jörder [*FSLV*, 60] apunta las fechas de 1587 ó 1589-1590. Quizá sea anterior a la ruptura definitiva; todavía se vislumbran posibilidades de arreglo, mientras que el soneto 123, también perteneciente a *Belardo, el furioso*, parece posterior. En nuestra opinión, es el primer soneto de la serie de los mansos. A pesar de su interés y calidad, es más convencional y menos afortunado que el anterior [vid. *Estudio*, 4.6; Lázaro: *Ebpc*, 156-157; Lara Garrido: *Acmm*; Blue: *RLpm*, y Molho: *Tm*].

1 *venistes*: la forma analógica de indefinido del verbo *venir*, sin cerrar la e de la primera sílaba en i, es frecuente en el Siglo de Oro, aunque predomina la forma irregular.

6 *selvatiquez*: es voz de origen italiano, que se encuentra en Garcilaso (*Soneto XXVIII*): «de tal selvatiquez y tal torpeza...». Herrera [*OGa*, 197] documentó su origen: «es voz toscana, usóla Bocacio en el *Filóstrato*: “deh lascia star qu'esta selvatichezza”». Nunca llegó a aclimatarse plenamente al español. Lope la utiliza en otras ocasiones. En *La Dragontea* (canto VI) se lee *silvatiquez*: «...como animales rústicos y rudos / y a su silvatiquez en todo iguales...» [Lope: *Oc*, I, 226].

9 *anacardina*: «la confección que se hace del anacardo para facilitar y habilitar la memoria» [*Dicc. aut*]. En *El peregrino*: «Buscó en los días que allí estuvo algunos remedios para olvidarla, pero como no hay anacardina para el amor como los celos, mientras más intentaba escurecer el que le tenía, más se abrasaba en el sol de su memoria...» [Lope: *Pp*, 141].

11 Alude al agua del Leteo, el río de la muerte, que hacía perder la memoria a quienes lo atravesaban.

14 Estos juegos equívocos los tomó Lope de la poesía cortesana del siglo XV. Él mismo citó y elogió su fuente en la *Introducción a la justa poética* que se celebró con motivo de la beatificación de San Isidro en 1620 [Lope: *Cond*, 145]:

> Pues en razón de algunos epigramas, estoy por pensar que amoroso no le tiene la lengua latina mejor que éste:
>
> Si vais a ver el ganado,
> muy lejos estáis de verme,
> porque en haberos mirado,
> no supe sino perderme.
> Si vais a ver el perdido,
> tampoco me ved a mí,
> pues desde que me perdí,
> por ganado me he tenido.
> Y si al perdido y ganado
> vais a ver, bien podéis verme,
> pues en haberos mirado
> supe ganarme y perderme.

[189]

Textos: A: fol. 327 r. y v. / B E H I: fol. 96 r. / TM_1 (*Velardo el furioso*): fol. 154 r.

SONETO CLXXXIX

Querido manso mío, que venistes
por sal mil vezes junto a aquella roca,
y en mi grosera mano vuestra boca
y vuestra lengua de clavel pusistes,

¿por qué montañas ásperas subistes
que tal selvatiquez el alma os toca?
¿Qué furia os hizo condición tan loca
que la memoria y la razón perdistes?

Paced la anacardina porque os buelva
de esse cruel y interesable sueño
y no bebáis del agua del olvido.

Aquí está vuestra vega, monte y selva;
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;
vos mi ganado, y yo vuestro perdido.

---

2 aquesta roca TM_1.
10 interessable E H I. /cruel, interesable TM_1.
11 beváis A E H I.
12 aquí está vuestra bega, fuente y selba TM_1.
13 yo soy vuestro pastor y vuestro dueño TM_1.

190 Fecha: 1599-1602?

Aparece con ligeras variantes en *La escolástica celosa*, que Morley y Bruerton [*CcLV*, 231] datan entre 1596 — o, más probablemente, 1599— y 1602. Jörder [*FSLV*, 65] señala que es de 1602 o poco anterior.

El romper o quemar las cartas ha sido siempre símbolo de la ruptura entre los enamorados. Lope recurrió varias veces a este tópico tanto en su obra lírica como en la dramática [vid. Morby, en Lope: *D*, 428]. En *La Dorotea* (acto V, esc. v) es la protagonista la que rompe las cartas de Fernando mientras exclama: «¡O falsos papeles, o mentiras discretas, o engaños disfrazados, o palabras venenosas...! [...] Aquí me pagaréis lo que avéis mentido, lo que me avéis engañado, quedando hechos ceniças para que no quede memoria de mi fuego ni reliquia de vuestro engaño» [Lope: *D*, 428]. Como en nuestro soneto, Dorotea también se apiada de esos papeles y se pone a leerlos apasionadamente.

El motivo de los papeles amorosos aparece, aunque con otro tono, en Góngora [*Oc*, nº 267]: *De unos papeles que una dama le había escrito, restituyéndoselos en una caja.*

4 El juego con el doble significado (físico y moral) del adjetivo *liviano* es tópico. Así en *El castigo sin venganza* (vs. 351-352):

Mujer, dime, ¿cómo pesas
si dicen que sois livianas?

6 El mito de las sirenas, que atraen con su canto, se adapta a la ocasión, ya que esta dama ejerce su maléfica influencia por medio de las cartas.

11 El yo poético se propone ser diligente y actuar con manos ágiles y dientes afilados en la destrucción de las cartas.

14 Recuerdan los conceptos que vimos en el soneto 1, en que los versos se presentan también como hijos del poeta.

[190]

Textos: A: fols. 327 v. y 328 r. / B E H I: fol. 96 v. / T_1 (*La escolástica celosa,* ed. 1626): fol. 208 r.

A unos papeles rompidos

SONETO CXC

Papeles rotos de las propias manos
que os estimaron por reliquia santa,
bien muestra agora el viento que os levanta
que cuando más pesados sois livianos.

Si de mi libertad fuistes tiranos
por la sirena que escriviendo encanta,
ya no tendrán conmigo fuerça tanta
palabras locas y concetos vanos.

Sossiéguense celosos alborotos,
sin tener en romperos mi osadía
torpes las manos y los dientes botos.

Venid ansí; mas ¡ay mortal porfía!,
que pues os buelvo a mis entrañas rotos,
hijos devéis de ser del alma mía.

---

1 proprias T_1.
4 cuanto T_1.
5 fuisteisT_1.
6 por esta fiera T_1.
8 conceptos T_1.
9 zelosos E H I.
10 sin tener en poco mi osadía T_1.
12 assí T_1.

191 Es la última definición de la mujer que nos ofrecen las *Rimas*, la más difundida y celebrada, como se ve por el aparato crítico. No es negativa, como las que vimos en los sonetos 27 y 132, ni positiva, como la que presenta el son. 60, sino artificiosamente contrastada, como se encargó de subrayar Gracián [*Oc*, 372] y, más modernamente, D. Alonso [*Scel*, 406-407]. Todo el juego de oposiciones va a rematar en la ingeniosa metáfora final de los efectos contrarios de la sangría.

El Ms. 2.244 de la B. N. (fol. 182 r. y v.) nos ha conservado, precediendo al texto de Lope, otra *Definición de la muger de F. P° de Queto. Relixioso Dominico*, que tiene la misma estructura que nuestro soneto:

Monstruo en varias figuras transformado,
ángel a persuasión de las facciones,
fiera por las opuestas condiciones
de blandura y furor en sumo grado;
apazible enemigo en cuio agrado
están, como en zelada, las traiciones,
poderosso en triumphar de corazones
al passo que más flacco y desarmado;
mar de inconstantes olas conbatido,
que al espejo se mira de la luna,
naufragio del más savio i entendido,
hija de la ocasión y la fortuna,
vano animal, ingrato i fementido:
esto es muger, i todas como una.

[191]

TEXTOS: A: fol.328 r. / B E H I: fol. 97 r. / M_3 (Ms. 3.890 de la Biblioteca Nacional de Madrid): fol. 58 r. / M_{10} (*Cancionero antequerano*): fol. 217 v. / M_{13} (Ms. 2.244 de la Biblioteca Nacional): fol. 182 v. / M_{16} (Ms. 3.795 de la Biblioteca Nacional): fol. 311 r. / M_{18} (Ms. 4.140 de la Biblioteca Nacional): fol. 13 r. / M_{20} (Ms. B 2.484 de la Hispanic Society of America): fol. 76 v. (M_{20a}) y 173 v. (M_{20b}) / V_1 (*Flores de poetas ilustres*): fol. 143 v. / V_9 (*Agudeza y arte de ingenio*): pág. 194.

ERRORES: A: 11 a veze.

SONETO CXCI

Es la muger del hombre lo más bueno
y locura dezir que lo más malo,
su vida suele ser y su regalo,
su muerte suele ser y su veneno.

Epígrafe: Soneto M_3. / Soneto 433 M_{10}. /Otra difinición de la muger. De Lope de Vega M_{13}. /Lope de Vega M_{16}.

2 es la mujer del hombre lo más malo M_3 M_{10} M_{13} M_{16} M_{20} V_1 V_9. / y se puede decir que lo más malo M_{18}. / *Rosell* (V_3), *pág. 383, señala en nota al término* locura: *«Esta palabra destruye la idea fundamental del soneto. Acaso Lope escribiría: lo fuera». El amanuense de* M_{18} *da una versión más aceptable que la de Rosell, aunque no sabemos qué grado de autenticidad puede atribuírsele.*

14 En efecto, las sangrías, que los médicos recetaban abundante y arbitrariamente, sanaban a los hipertensos, pero eran fatales para los hipotensos.

Cielo a los ojos cándido y sereno,
que muchas vezes al infierno igualo;
por raro al mundo su valor señalo,
por falso al hombre su rigor condeno.

Ella nos da su sangre, ella nos cría,
no ha hecho el cielo cosa más ingrata;
es un ángel, y a vezes una arpía.

Quiere, aborrece, trata bien, maltrata,
y es la muger, al fin, como sangría,
que a vezes da salud y a vezes mata.

---

5 Es vaso de bondad y virtud lleno $M_3 M_{10} M_{16} M_{20} V_1 V_9$ ($M_{10} M_{20}$: baso). / Es vasso de virtud y bondad lleno M_{13}.

6 a un áspid livio su ponçoña igualo $M_3 M_{10} M_{16} V_1 V_9$ (M_3: ponzoña). / A un áspide mortífero la igualo M_{13}. / y a un áspid libio su aspereça igualo M_{20}.

7 por bueno al mundo su valor señalo $M_{16} M_{20} V_1 V_9$.

8 por falso al mundo su valor condeno $M_3 M_{13} M_{16} M_{20} V_1 V_9$ (M_3: condemno; M_{20}: balor). /por falso al mundo su rigor condeno M_{10}.

10 no hizo $M_{10} M_{20}$.

12 Tan presto da salud como maltrata M_3. / Tan presto tiene amor como maltrata $M_{10} M_{13} M_{16} V_1 V_9$. / Es quien la vida y gusto nos dilata M_{20a}. / Siendo caritativa es inumana M_{20b}.

13 es la muger, en fin M_3. / es la muger, al fin $M_{10} M_{13} M_{16} V_1 V_9$.

192 Fecha: 1592-1595?

Es el único soneto con estrambote de las *Rimas*. Siguiendo la opinión de Jörder [*FSLV*, 79], podemos considerarlo obra de juventud (¿anterior a 1588?); pero la cita del Tormes en el verso 9 nos inclina a datarlo en la época de Alba.

Puede ser un mero ejercicio retórico, pero podría aludir a alguna circunstancia biográfica del poeta o de alguno de sus compañeros en la corte de Alba. Lope estuvo siempre rodeado de artistas, a los que encomendó en múltiples ocasiones retratos propios o de sus enamoradas [vid. son. 62 y en *La Dorotea*, acto I, esc. v, y acto II, esc. iii, y Lope: *Pp*, 255].

2 Apeles, Zeusis, Parrasio y Metrodoro son célebres pintores de la antigüedad. Nuestro autor cita a varios de ellos juntos cuando quiere aludir a la pintura griega [vid. Lope: *Op*, 1302]. La lista era tópica [vid. Textor: *O*, II, 240-243].

9 El Hidaspe es un río de la India al que llegó en sus conquistas Alejandro Magno. Petrarca [*C*, nº 210], al que imita Lope, lo usó como referencia geográfica oriental: «Non da l' ispano Ibero a l' indo Idaspe...».

13 Campaspe fue concubina de Alejandro Magno. Apeles, encargado de retratarla, se enamoró de ella y el rey, generosamente, le concedió su mano.

[192]

Textos: A: fol. 328 r. y v. / B E H I: fol.97 v.
Errores: B: 1 rarismo. // E: 4 papales. // H: 2 Parraßo (*el cajista ha interpretado mal los signos de* E: *una ese larga y una i, con una mota accidental que parece unirlas*). // I: 2 Parrasso. / 5 Metodoro.

A un pintor enamorado de una dama cuyo retrato hazía

SONETO CXCII

Artífice raríssimo, que a Apeles,
a Zeusis, a Parrasio, a Metrodoro
vencéis en precio como al plomo el oro,
en modelos, en tablas y papeles;

suspended las colores y pinzeles,
pues os suspende el alma el bien que adoro,
y no perdáis el tiento en su decoro,
pues imitáis jazmines y claveles.

Que si os viera del Tormes al Hidaspe
medir llorando el áspero camino
no me ablandara más que bronze o jaspe;

que si vos sois de ser Apeles dino,
yo, para dar mi celestial Campaspe,
de ser Magno Alexandro soy indino:

que fuera desatino
daros yo su belleza,
y en él fue poco amor, si fue grandeza.

---

14 indigno B (*rompe la rima*).
15-16 *En* E H I *en una sola línea con un blanco en medio:* que fuera desatino daros yo su belleza.

193 Fecha: anterior a setiembre de 1598

Es anterior a la muerte de Felipe II, acaecida el 13 de setiembre de 1598. Jörder [*FSLV*, 61] lo data en 1598. Podría ser algo anterior, no demasiado, ya que las alusiones a la inmediata sucesión son claras.

La encamisada es «la fiesta que se haze de noche por la ciudad en señal de regozijo» [Covarrubias: *Tlc*]. No tenemos noticias de ninguna celebración de este tipo en los últimos tiempos de Felipe II protagonizada por el príncipe de Asturias.

El soneto es un alarde de conceptismo que compara alegóricamente al príncipe con un águila cetrera dispuesta a atacar a los enemigos de España y de la fe católica (los turcos y los protestantes).

1 *capirote*: caperuza con que se tapan los ojos de las aves de cetrería cuando no se quiere que vuelen.

pigüelas: «las correas con que se guarnecen los gavilanes y halcones» [Covarrubias: *Tlc*].

2 *Filipo*: es frecuente esta forma culta del nombre de los reyes (vid. nº 208); alterna con la semiculta *Felipe* y con la vulgar *Helipe*.

4 Nueva alusión a la creencia de que las águilas probaban a sus hijos haciendo que miraran fijamente al sol (vid. núms. 43, 111 y 207, vs. 77-80).

8 *celas:* vigilas.

11 Las aves de cetrería se trasportaban sobre un varal, percha o alcándara, hecho de caña o madera.

[193]

TEXTOS: A: fols. 328 v. y 329 r. / B E H I: fol. 98 r. / M_{21} (*Cancionero venatorio*, Ms. B 2.388 de la Hispanic Society of America): fol. 99 r.

A la encamisada del príncipe, nuestro señor

SONETO CXCIII

Desata el capirote y las pigüelas,
águila de Filipo soberano,
verá el antiguo y nuevo mundo hispano
que al sol te acercas, y a su lado buelas.

El aire dexen, cuando el aire impelas,
el pardo azor, belígero otomano,
y aquel sacre, o sacrílego cristiano,
que tiembla ya de que su nombre celas.

Muestra, subido al cielo, al baxo mundo
las nuevas uñas con que alçar le puedes,
agora asidas a una débil caña.

Porque tercero de tan gran segundo,
podrás, como su espada y cetro heredes,
vencer el mundo y governar a España.

---

4 que al tal te acercas M_{21}. *Es error del copista. Esta errata no aparece en* C, *texto del que deriva el manuscrito.*
7 christiano A B E H I.
8 zelas E H I.

194 Es un epitafio *Del señor don Juan de Austria*, muerto en 1578. Pudo ser compuesto mucho más tarde, a pesar del presente histórico: *muero*.

Se trata de una sinopsis de la vida de don Juan de Austria en primera persona.

1 Don Juan de Austria nació en Ratisbona en 1545, hijo bastardo de Carlos V y de Bárbara Blomberg.

3 Se crio en España, en Leganés y Villagarcía, al cuidado de Luis de Quixada.

4 Quizá haya que entender el verbo con valor reflexivo: *se encubrió*. En este caso, el *rayo de tal sol* sería metáfora de don Juan. Podría también interpretarse que Felipe II, rayo del sol de Carlos V, ocultó durante un tiempo la existencia de su hermano de padre.

6 Alude a la campaña de las Alpujarras contra los moriscos en 1569.

8 Estos versos coinciden con las conocidas palabras cervantinas que llaman a la batalla de Lepanto «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes ni verán los venideros» [Cervantes: *Q*, 573].

9 Don Juan de Austria tomó Túnez en 1573 y en 1576 fue nombrado gobernador y capitán general de Flandes.

12 Entre las muchas ambiciones que se atribuyen a don Juan de Austria está la de convertirse en rey de varios estados, incluso por medio del matrimonio con Isabel I de Inglaterra, enemigo mortal de Felipe II.

13 Murió en Bouges (cerca de Namur) el 1 de octubre de 1578.

[194]

Textos: A: fol. 329 r. y v. / B E H I: 98 v.

Del señor don Juan de Austria

SONETO CXCIV

Nací en la alta Alemania, al mundo espanto,
gloria a Filipo, a Carlos esperança,
viví en España humilde entre labrança,
que rayo de tal sol encubrió tanto.

Para bañar el moro en sangre y llanto
tomé en Granada la primera lança,
y en cuanto la memoria humana alcança,
la vitoria mayor gané en Lepanto.

Rompí a Túnez; vencí, bolviendo a Flandes,
mil guerras, mil rebeldes, mil engaños,
y tuve de ser mártir santo celo.

No quise a Irlanda con promessas grandes,
muero en Bouges, viví treinta y tres años,
fui César de la fee, triunfé en el cielo.

---

2 Felipo E.
11 zelo E H I.
12 promesas A.
13 *En* I *sobre* Bouges *han corregido a mano* Bruges; *pero Juan de Austria murió en efecto en Bouges.*
14 fe E H I.

195 Fecha: 1585

Este soneto se escribió para las bodas de Carlos Manuel I y la infanta Catalina, hija de Felipe II, que se celebraron el 10 de marzo de 1585 en Zaragoza.

El uso de varias lenguas es parejo al que vimos en el son. 112; pero allí se trataba de citas ajenas y aquí son versos originales. Sigue Lope una moda en la que cayeron muchos otros ingenios de su tiempo. Jörder [*FSLV*, 262-267] ha enumerado los textos de Góngora, Gaspar de Aguilar, Miguel de Montalvo y Enrique Garcés que adoptaron este curioso sistema. Ya Luis Alfonso de Carballo [*CA*, I, 278-282] habló en un capítulo de su *Cisne de Apolo* «De las composturas de dos lenguas, y de las ensaladas». Últimamente Vosters [*LVto*, II, 63-75] se ha ocupado del poliglotismo de Lope y ha añadido otra muestra de la poesía plurilingüe incluida en una *Relación de las grandes fiestas [...] a la canonización de [...] San Ramón de Peñafort* (Barcelona, 1601), que atribuye a fray Jaime Rebullosa, el aprobador de la edición barcelonesa de *La hermosura de Angélica* [Vosters: *LVto*, II, 152-153]. Sobre el poliglotismo en el Siglo de Oro, vid. también Canonica-de Rochemonteix [*PtLV*, 11-30].

Este tipo de composiciones siempre se limitaron a la poesía conmemorativa y panegírica sin pretender, salvo en el caso curioso de Góngora [*Oc*, nº 266], convertirse en auténtica lírica.

El soneto de Lope mereció la corrosiva crítica de su rival cordobés [vid. Orozco: *LGf*, 124-126], escrita a raíz de la publicación de las *Rimas* de 1604:

...y en cuatro lenguas no me escribas có-,
que supuesto que escribes boberí-,
lo vendrán a enteder cuatro nació-...

[Góngora: *Oc*, nº LVI]

Blecua [en Lope: *Op*, 140] nos ofrece la traducción de los versos en lenguas extrañas:

1 Sea, oh sagrado Himeneo, claro este día...
3 ornen las sienes con guirnalda de oro...
5 Estáte lejos, envidiosa y amarga
6 Fortuna, y lejos huya el triste coro;
7 apresta, oh Juno, el yugo para la grata tarea...
9 El duque Carlos y la infanta Catalina
10 hoy celebran las bodas deseadas
11 y en dos cuerpos un alma se reúne.
12 He aquí que se abre ya el divino palacio...
14 vienen a honrar a la bella pareja.

[195]

Textos: A: fols. 329 v. 330 r. / B E H I: fol. 99 r.
Errores: H I: 11 sira coppia; *en* I *han añadido a mano una ce:* siraccopia.

Al casamiento del duque de Saboya y doña Caterina de Austria, infanta de España, en cuatro lenguas

SONETO CXCV

Sit, o sante Himenee, hæc dies clara,
e as bellas nimphas en alegre coro
ornen le tiempe con girlande di oro,
al dulce esposo y a su esposa cara.

Abesto procul, invida et amara
Fortuna, e longe fuja o triste choro;
accinge, o Iuno, el giogo al bel laboro,
y llueva el cielo de su gracia rara.

Carolus dux et infans Catherina
ogi celebraon desejadas bodas,
et in duoi corpi un alma si racopia.

Ecce aperitur iam aula divina,
y en nubes de oro las deidades todas
vengono ad honorar la bella coppia.

Epígrafe: Catalina E H I.
1 P (*Blecua*) *corrige:* Sit, o san[c]te Himenœe.
2 Ninfas E H I./ n alegre H.
10 N (*Diego*) *corrige:* hoje celebraon . / P *corrige:* oggi celebrão.
13 nuves E H I.

196 Fecha: abril de 1599

La boda se celebró por poderes en Ferrara, adonde llegaron el archiduque Alberto y su hermana Margarita el 13 de noviembre de 1598. Felipe III no conoció a su esposa hasta que el 18 de abril de 1599 en Valencia. Probablemente este soneto se compuso para las fiestas que se celebraron en Denia con motivo de las bodas. Lope asistió a la ceremonia y escribió un *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*, impreso por Diego de la Torre (1599) [vid. Lope: *OsC*, I], y otro extenso poema a las *Fiestas de Denia* [vid. Lope: *OsC*, IV]. Nuestro poeta volvió a aludir a esta ocasión festiva en el canto XX de *La hermosura de Angélica* [Lope: *HA*, fols. 219 r.-220 v.].

1 Como es sabido, el escudo imperial tiene un águila bicéfala, cuyas cabezas giran en sentido opuesto.

2 Felipe II había muerto el 13 de setiembre del año anterior.

5 El papa Clemente VIII fue el que bendijo las bodas por poderes celebradas en Ferrara en 1598.

10 *impirial*: es uno de los muchos casos de vacilación en el timbre de las vocales átonas que se dan en el Siglo de Oro.

14 La viñeta que aparece en la portada de las *Fiestas de Denia* presenta, en efecto, dos águilas que se dan la cara, mientras sostienen un blasón en blanco, preparado sin duda para que un miniaturista lo iluminara [vid. Lope: *OsC*, IV].

[196]

Textos: A: fol. 330 r. y v. / B E H I: fol. 99 v.

Al casamiento de Filipo Tercero y Margarita de Austria, nuestra señora

SONETO CXCVI

Las águilas de Carlos soberano,
el gran Filipo en cielo convertido,
quieren sobre un castillo hazer su nido,
en la mitad del coraçón hispano.

Ya de Clemente la sagrada mano
el cuello tiene al yugo de oro asido,
y con su bendición divina ungido,
para colunas del valor cristiano.

Ya de diamantes, perlas y esmeraldas
cerco impirial adorna su alta frente,
que España ofrece en sus preciosas faldas;

pero queda el blasón tan diferente,
que sus águilas siempre están de espaldas,
y éstas han de mirarse eternamente.

---

8 christiano A B E H I.
10 imperial E H I.

197 Fecha: setiembre de 1598

Este soneto debe de ser de setiembre de 1598, pues el tránsito se produjo el día 13 de ese mes y año. Lope volvió sobre el mismo asunto en un romance (nº 208) de la *Segunda parte de las Rimas.* Innumerables ingenios españoles se ocuparon de este trascendental acontecimiento. Villamediana [*O*, 149-150, 153 y 154] le dedicó nada menos que tres sonetos. El Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional (fol. 62 r. y v.) nos ha conservado una colección de cuatro sonetos en torno a la muerte de Felipe II, todos anónimos. Uno de ellos («Si essediste, Philipo, a el buen Lamec...») está escrito siguiendo la plantilla del 200 de las *Rimas* (vid.).

3 Alusión a los turcos, derrotados en la batalla de Lepanto.

4 Alusión a los indígenas americanos. Como se deduce del ritmo del verso, *idolatra* es grave, no esdrújula como es hoy habitual y también lo era para Lope:

> Nino dicen que fue el primer idólatra
> haciendo altares a su padre Belo. [Lope: *Pp*, 112]

5 Lope alterna *crucífero* y *crucígero* (portador de una cruz). En el libro II de *La Jerusalén:* «el crucígero arnés todo rompido» [Lope: *Jc*, I, 88].

8 Las listas de ríos son tópicas en el petrarquismo:

> Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro,
> Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange,
> Tana, Histro, Alfeo, Garona e 'l mar che frange,
> Rodano, Hibero, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro...
> [Petrarca: *C*, nº 148]

10 *Numa Pompilio*: rey legendario de Roma, célebre por su carácter pacífico y su sabiduría.

Torcato: debe de aludir a Torcuato Manlio Imperioso, el severo dictador romano que mandó ejecutar a su propio hijo por haber desobedecido las leyes. Recuérdese que a Felipe II se le acusa de haber instigado la muerte del príncipe Carlos.

14 Alusión a Felipe III. El conceptismo equivocista no se paraba en barras a la hora de jugar con los vocablos y aquí *tercero* tiene, además del valor ordinal, el sentido de mediador, alcahuete.

[197]

Textos: A: fols. 330 v. y 331 r. / B EH I: fol. 100 r.

A la muerte de Filipo Segundo, nuestro señor

SONETO CXCVII

Humíllense a tu sacro mauseolo,
fuerte David y Salomón prudente,
el rebelde gigante del Oriente
y el idolatra del contrario polo;

y a tu pendón crucígero, que, solo,
fue del África y Asia rayo ardiente,
cuantos beben la bárbara corriente
de Eufrates, Nilo, Ganges y Pactolo.

La religión y la justicia lloren,
¡o pacífico Numa, o gran Torcato!,
España, Italia y Francia enternecida.

Y todos juntos nuevamente adoren
encima de tus aras, tu retrato,
tercero entre tu muerte y nuestra vida.

---

4 idolàtra H, *con tilde sobre la penúltima sílaba, como exige el ritmo. El resto de las ediciones sin tilde.*

7 beven A E H I.

12 P (*Blecua*) *edita*: Todos juntos nüevamente adoren. *Sigue fielmente el facsímil de* E, *en el que se ha borrado el principio del verso:* Y todos...

198 Fecha: otoño de 1598

Alude a la muerte de Felipe II y al ascenso al trono de Felipe III. Debe de ser del otoño de 1598.

El soneto acumula las maravillas del mundo [vid. Textor: *O*, II, 248-251], ya enumeradas con otros fines en el nº 6, para exaltar por contraste la permanencia de la monarquía hispánica. Obsérvese la estructura diseminativo-recolectiva del texto.

10 La *gran coluna* es Felipe II, que puso las columnas del escudo español, con la leyenda del *Plus Ultra*, en los confines de la tierra.

[198]

Textos: A: fol.331 r. / B E H I: 100 v.
Errores: I: 2 Farro.

SONETO CXCVIII

Faltaron con el tiempo riguroso,
la torre a Faro, a Babilonia el muro,
a Grecia aquel milagro, en mármol duro,
del Júpiter Olímpico famoso;

a Caria, aquel sarcófago amoroso,
y a Menfis del Egipto mal seguro,
las colunas que oy cubre olvido escuro;
el templo a Efesia, a Rodas el coloso;

pero cayendo con mayor exemplo,
la gran coluna, que en virtudes y obras
las puso con Plus Ultra al fin del mundo,

torre, muro, coloso, estatua, templo,
pierde, o España, mas las mismas cobras
en el Tercero, de tan gran Segundo.

2 Bavilonia A.
6 Memphis A B.
8 Ephesia A B.

199 Fecha: otoño de 1598??

Es posible que forme serie con los dos anteriores, escritos en otoño de 1598, a raíz de la muerte de Felipe I. A él podrían aludir los vs. 3 y 4. Pero también podría tratarse de un soneto independiente colocado aquí por simple afinidad temática.

Es un poema ascético, parejo al nº 20 de las *Rimas,* y que Grieve [*PcLV,* 428-429] relaciona con el dedicado *A la muerte del duque de Pastrana* (nº 100) y con el soneto XCIX de las *Rimas sacras.*

5 Lope invierte el conocido tópico de que el sueño es imagen de la muerte, ya visto en el son. 75, v. 6. También contradice la expresión popular y filosófica de que la vida es sueño. En las *Rimas sacras* (nº XCIX, v. 5): «el sueño es una muerte, aunque fingida».

[199]

Textos: A: fol. 331 v. / B E H I: fol. 101 r.

Errores: E: 4 Sueño es muerte; *rompe el ritmo.* // I: *la foliación señala, por errata, el fol. 110 r.* ; *pero la signatura del pliego* (N₅) *y la ubicación dentro del volumen indican que en realidad se trata del fol. 101 r.*

A la muerte

SONETO CXCIX

La muerte para aquél será terrible
con cuya vida acabe su memoria,
no para aquel cuya alabança y gloria
con la muerte morir es impossible.

Sueño es la muerte, y passo irremissible,
que en nuestra universal humana historia
passó con felicíssima vitoria
un hombre que fue Dios incorrutible.

Nunca de suyo fue mala y culpable
la muerte, a quien la vida no resiste:
al malo, aborrezible; al bueno, amable.

No la miseria en el morir consiste;
sólo el camino es triste y miserable,
y si es vivir, la vida sola es triste.

5 inrremissible A.
8 incorruptible E.
11 aborrecible I.

200 Fecha: 1602?

Este soneto, como broche de la serie, se debió de componer al preparar el volumen para la imprenta. Además, como se dice en la *Introducción* (2.2.), Lope se considera viejo (v. 3). Como hemos indicado (vid. son. 197), el manuscrito 4.117 de la Biblioteca Nacional contiene un curioso texto con las mismas rimas: *A la muerte de el mismo* [Felipe II]. *Soneto breve:* «Si essediste, Philipo, a el buen Lamec...» (fol. 62; repetido en el fol. 71 v.). ¿Será de Lope o de un imitador?

Sea original o copiado el recurso, y a pesar de la sangrienta parodia de Góngora [*Oc*, nº LII], Lope se encariñó con él y lo usó de nuevo como remate de la serie de sonetos de las *Rimas sacras* [Lope: *Op*, 370]. Vid. Grieve [*PcLV*, 421-424]. Es uno de esos alardes de erudición a que tan aficionado se mostró a lo largo de su vida.

En *El peregrino* [Lope: *Pp*, 110-115], como prólogo al auto del *Viaje del alma*, aparecen unos endecasílabos en que se acumulan infinidad de nombres bíblicos. Quizá por eso, en un manuscrito que recoge el soneto satírico de Góngora se aclaró: «en ocasión de escrivir los autos sacramentales» [vid. Góngora: *Sc*, 263].

1 *Sabaot*: Sabaoth, nombre que la *Biblia* da al ejército hebreo (*Éxodo*, 7, 14), a las cohortes de ángeles (*1 Reyes*, 22, 19), a las estrellas (*Génesis*, 21) y a Dios, que rige los ejércitos (*Jeremías*, 11, 20).

2 *Hilec*: no hemos localizado este nombre. Quizá sea *ilex*, árbol del que se fabricaban los ídolos (*Isaías*, 44, 14).

3 *Lamec*: Lamec setita, padre de Noé, que, según la *Biblia* (*Génesis*, 5, 25-31), vivió 777 años.

4 *Lot:* patriarca, sobrino de Abrahán, que huyó con sus hijas y su mujer de la ciudad de Sodoma antes de ser destruida (*Génesis*, 19).

5 *Behemot: Behemoth* en el *Libro de Job* (40, 10) es un hipopótamo, símbolo de las fuerzas del mal, que sólo Dios puede dominar.

6 *Melquisedec*: rey de Salem y sacerdote que bendijo a Abrahán y ofreció un sacrificio que se considera prefiguración de la eucaristía (*Génesis*, 14,18-20).

7 *Abimelec*: rey de Gerara, que quiso acostarse con Sara, creyendo que era hermana de Abrahán, pero Dios en un sueño le reveló que era su mujer. Abrahán rogó a Dios para que curara la esterilidad de Abimelec y su mujer (*Génesis*, 20).

8 *Nabot:* israelí que tenía una viña que quiso comprar el rey Acab; como no quería venderla, la reina Jezabel lo acusó de impiedad y lo lapidaron (*1 Reyes*, 21, 1-24).

[200]

Textos: A: fols. 331 v. y 332 r. / B E H I: fol. 101 v.

Alfa y Omega Jeová

SONETO CC

Siempre te canten santo Sabaot
tus ángeles, gran Dios, divino Hilec;
mi vida excede ya la de Lamec;
huir desseo como el justo Lot.

Cayó en viéndote el ídolo Behemot,
sacerdote mayor Melquisedec;
no ha tocado mi alma Abimelec,
ni Jezabel la viña de Nabot.

1 sancto A.
6 Melchisedec A B E H I.

9 *Acab*: séptimo rey de Israel. Confiando en los falsos profetas, atacó Ramot-Galaad, que estaba en poder de los sirios; pero una flecha fortuita lo hirió mortalmente y su sangre fue lamida por los perros, como predijo el profeta Elías (*1 Reyes*, 22, 1-38).

10 *Beth:* Belén, como aclara Góngora [*Oc*, nº LII]: «ni en lugar de Bethlén me digas Beth». En esta ciudad nació David.

12 Joab fue el general de David que dio muerte a Absalón.

13 *Jafet*: uno de los hijos de Noé, del que se supone descienden los pueblos de raza aria.

14 Jacob vio en sueños una escalera que unía el cielo y la tierra, por la que transitaban los ángeles (*Génesis*, 28, 10-19). En ese mismo sueño se le prometió la tierra de Canaán para él y sus descendientes.

Profetas falsos dan la muerte a Acab,
David dessea ya el agua de Bet,
por la paciencia con que espera Job,

cruel está con Absalón Joab,
salga del arca a ver el sol Jafet,
y el cielo de la escala de Jacob.

Fin de los sonetos*

13 Japhet A B E H I.

* *En* A *falta el rótulo* Fin de los sonetos *y se insertan tras el último verso las composiciones* xiv, xv y xvi.

xiv Fecha: 1602?

Este panegírico debió de escribirse para la primera edición de los sonetos en *La hermosura de Angélica*.

Don Diego de Ágreda y Vargas, ingenio madrileño, fue capitán de infantería y autor de *Doce novelas morales y ejemplares* (1624) y unos *Lugares comunes de letras humanas* (Madrid, 1616).

1 La mitología supone que Atlante sostiene la bóveda celeste. En esta tarea le ayudó Hércules.

11 *su furor:* el rapto poético, según la doctrina fijada por Platón en *Ion* y que repitió Cicerón (*De oratore*): «Bonus poeta nemo sine inflammatione animorum existere potest, & sine afflatu quasi furoris» [Gregorio: *S*, II, 188].

12 Alude al ave fénix. Ya en 1602 estaba asentado el sobrenombre de «Fénix de los ingenios» para nuestro poeta.

[xiv]

Textos: A: fol. 322 r. y v. De las ediciones barrocas sólo reproducen este poema A y C. Blecua (P) lo incorpora como apéndice. Lo mismo ocurre con los dos siguientes.

Don Diego de Ágreda y Vargas,

a Lope de Vega

SONETO

En Hércules, Atlante el grave pesso
puso, que el cielo sólo dél confía,
temiendo si en otro ombro le ponía,
de la pesada máquina el excesso.

De vos puede contarse este sucesso,
o fértil Vega, donde el cielo embía
tanto divino néctar y ambrosía,
que tenéis el Parnaso sacro en pesso.

Las nueve hermanas y el divino Apolo,
teniendo's en el mundo han descuidado
de mostrar su furor santo y profundo.

Y en vos, como el de Arabia único y sólo,
el peso de sus ciencias han cargado,
haziendo's un nuevo Hércules del mundo.

---

14 *El verso es un poco violento y forzado; quizá el autor escribiera:* haziéndoos un nuevo Hércules del mundo.

xv Fecha: 1602

Sin duda, por las alusiones a Arguijo, este soneto se escribió en el momento de preparar la edición.

No hemos encontrado noticias sobre este ingenio, que por el tono de sus versos debe de ser madrileño o sevillano. Quizá sea hijo de un Juan Ximénez de Cabredo, alguacil del consejo de hacienda, que se cita en el proceso por libelos [vid. Tomillo y Pérez Pastor: *PLV*, 31].

[xv]

TEXTOS: A: fols. 332 v.- 333 r.

De Diego Ximénez de Cabredo

SONETO

Oy queda para siempre declarado,
Vega espaciosa, fértil y agradable,
que es el fruto que das inestimable,
puro, precioso, rico y regalado.

Pues le ofreces a todos sazonado,
útil al alma y a la vista amable,
con una erudición incomparable
y un estilo jamás imaginado,

no sólo es digno de que ganes nombre,
y le gane Madrid, cual madre tuya,
honrada de tenerte por su hijo;

mas de que al Tajo nueva embidia asombre,
de que al Betis la gloria se atribuya
de hallar mezenas en don Juan de Arguijo.

xvi Fecha: 1602?

Como los anteriores, debió de escribirse *ex profeso* para la edición de *La hermosura de Angélica*.

Agustín de Castellanos es el célebre poeta sastre al que aluden muchos textos contemporáneos. Era analfabeto, pero tenía gran facilidad versificadora. Tenemos noticia de seis comedias suyas, que no han llegado a nosotros, y de una, *Mientras yo podo las viñas*, que se conserva con correcciones autógrafas de Lope [vid. San Román: *LVct*, págs. lxxxvii-cvii]. Disponemos de una edición y estudio de Almudena Fradejas (Universidad Complutense, Madrid, 1986).

Además de estas quintillas, en *El peregrino* se publicó un soneto a su nombre, probablemente por error, ya que pertenece a Luis Martín de la Plaza [vid. D. Alonso: *Oc*, III, 932-936; y Jörder: *MPLV*].

2 Alusión al analfabetismo del autor.

20 En efecto, Lope vivió buena parte de su vida en Toledo y con frecuencia se presenta como pastor del Tajo.

[xvi]

Textos: A: fols. 333 r.- 334 v.

De Agustín de Castellanos

Bien sé que es atrevimiento,
sin letras tomar la pluma,
con mi humilde pensamiento,
y hazer suma, en quien no ay suma,
de letras y entendimiento.

Porque querer alabar
lo que el alabança propia
apenas puede alcanzar,
será querer hazer copia
de las arenas del mar.

De tal manera florezes,
Vega, que el Tajo engrandezes
con los milagros que hazes,
que a quien te embidia deshazes
y a quien te alaba enmudezes.

Quiso el cielo, aunque quedasse
entre los dos esta lid,
porque nada te faltasse,
que te engendrasse Madrid
y Toledo te criasse.

20 *En A, tras este verso:* Fin de los sonetos.

xvii Fecha: 1602

Este discurso parece relacionado por su tono y estructura con el que precedía a los doscientos sonetos (nº i). Presumiblemente ambos se escribieron pensando en el círculo literario que se reunía en torno a Arguijo.

La *Cuestión de honor debido a la poesía,* como suele llamársele, se inserta en la larga tradición de lo que Curtius [*LeEM*, 760-775] llamó «teoría teológica del arte». En España esta corriente se inicia en el siglo XV y, a través de Juan del Encina, llega hasta los días y el entorno de Lope con el *Prólogo en alabanza de la poesía* de Alonso de Valdés, que precedía a la edición de las *Diversas rimas* de Vicente Espinel (1591), o con el discurso de Gaspar de Aguilar en la valenciana *Academia de los nocturnos*. Además de los escritos de Lope, hay que destacar el *Panegírico por la poesía* atribuido a Fernando L. de Vera y Mendoza, ahora estudiado por Gabriel Calvo López-Guerrero [*EePp*], y el *Compendio apologético en honor de la poesía* de Bernardo de Balbuena. Porqueras Mayo [*TpRM* y *TpMB*] ha preparado una interesante antología de discursos áureos sobre teoría poética.

Lope ya había expuesto sus ideas sobre el honor debido a la poesía en el prólogo del *Isidro* [*Oc*, I, 273-274] y en los libros III y V de la *Arcadia* [*A*, 267-270, y 421-422], y las repetiría en el diálogo irónico *Apolo* (nº 204 de nuestras *Rimas*), en la canción *Al dichoso parto de la reina nuestra señora*, escrita y publicada en 1605 y recogida mucho después en *La vega del Parnaso*, etc. Vid. también su *Elogio... al licenciado Pedro Soto de Rojas* [en Soto de Rojas: *O*, 13-15]. Es una obsesión que llegará con toda su fuerza al «ciclo de senectute» [vid. Rozas: *LFcs* y Pedraza, pról. Lope: *VP*]. A pesar de ser un motivo hondamente sentido, Lope, como acostumbraba, no se preocupó de ser original en sus citas. Copia descaradamente el cap. 1 del lib. XIX del *Syntaxeon* de Pedro Gregorio [*S*, II, 188-191], y el *Pegma* de Petrus Costalius [*P*, 206-208]. Otras citas proceden de la *Polyanthea* (págs. 660-666).

El discurso es algo informe y ha sido en general olvidado por la crítica. Se han acordado de él Menéndez Pelayo [*Hie*, I, 778-779], Curtius [*LeEM*, 764], Vosters [*LVto*, II, 35-36] y Porqueras Mayo [*TpRM*, 56-57].

1 Lope utiliza la fórmula latinizante «de honor devido a la poesía» a imitación de los titulos de los tratados clásicos: *De senectute, De amicitia*...

2 En la *Arcadia* leemos: «no se le niegue a la poesía ser una de las cosas que hoy en el mundo merecen exaltación y alabanza» [Lope: *A*, 269].

5 Ovidio: *Ars amatoria*, II, 274.

6 Sobre Tito Julio Calpurnio vid. nº i, lín. 117. El texto reproducido es el verso 23 de la *Égloga IV* [*Minors Latin poets*, 246].

[xvii]

TEXTOS: A: fols. 334 r.- 341 v.; no figura en las demás ediciones, excepto C, que sigue a A, L y N. P lo incluye como apéndice.

A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla

Es de manera vintilada en el mundo esta cuestión de honor devido a la poesía, que no ay quien se atreva a dársele y muchos atrevidamente se le quitan; y assí llorava Ovidio:

Hei mihi, non multum carmen honoris habet.

Y Tito Calpurnio, en la *Égloga cuarta:*

Frange, p uer, calamos & inanes desere Musas.

Y sucédele como a las diversas naciones en materia del conocimiento de Dios, que puesto que unas han adorado al sol, otras a los animales y algunas a los hombres, ninguna ha sido tan bárvara que aya negado que le huviesse; lo que sucede por momentos a la astrología con las varias opiniones, como se vee en lo que de su verdad o

5 Calphurno A.

14 *Levinio Lemno*: Levinius Lemnius, autor de libros como *Occulta naturæ miracula* y *De vera et falsa astrologia*. Lope vuelve sobre Lemnio y el tema aquí apuntado en *El peregrino*: «...fue error de los priscilianistas creer que las almas y cuerpos humanos estuviesen de necesidad sujetos a las estrellas, de donde han nacido tantos errores y la opinión dudosa de los astrólogos, tan bien controvertida de Levino Lemnio...» [Lope: *Pp*, 245]. Para la redacción de *La Dorotea* lo usó profusamente [vid. Morby: *LSD*].

Ser arte...: a partir de aquí Lope copia el texto del *Syntaxeos* de Pedro Gregorio (lib. XIX, cap. 1): «Constat autem, poesim esse artem, quia suis præceptis perficitur, quamquam non ita verum...» [Gregorio: *S*, 188]. El mismo concepto en la *Arcadia*: «Consta por sus preceptos la poesía / ser arte de ingeniosa preeminencia» [*A*, 421]; en la silva V del *Laurel de Apolo*: «...que es la poesía / un arte que, constando de precetos, / se viste de figuras y concetos» [Lope: *LA*, fol. 42 r.], y en el *Elogio... al licenciado Pedro Soto de Rojas*: «Finalmente consta ser arte, pues se perficiona de sus preceptos» [en Soto de Rojas: *O*, 13], entre otros lugares.

18 «Ex Plato in *Iove* [*Ion*]: Omnes, inquit, carminum poetæ insignes, non arte sed divino afflatu mente capti, ista præclara poemata canunt: ut Corybantes non sana mente canunt. Additque res levis, volatilis atque sacra, poeta nec canere prius potest...» [Gregorio: *S*, II, 188].

21 Ovidio: *Ars amatoria*, III, 403 (citado en la *Polyanthea*, pág. 662).

22 Con lo que convienen Cicerón y Aritóteles es con la afirmación platónica de que los poetas cantan en una especie de rapto de locura [cf. Gregorio: *S*, II, 188], como aclara el propio Lope en el *Elogio... al licenciado Pedro Soto de Rojas*: «Admira el ver la [opinión] de Platón en su *Iupiter* [*Ion*; sigue la errata de P. Gregorio], la de Aristóteles en su *Poética*, que Cicerón más templado anduvo en su *Orador*, llamando su invención inflamación del ánimo, aquel aflato suyo, *quasi furoris*...» [en Soto de Rojas: *O*, 13].

24 «Plato, lib. 10 *De republ.* partem poeseos reijicit & a civitate tamquam ei noxiam explodit eam, quæ imitatrix est, id est, quæ repræsentat mores aliquorom...» [Gregorio: *S*, II, 189]. Cascales [*Tp*, 78] lo explica con mayor detalle en sus *Tablas poéticas*: «...el divino Platón destierra a los poetas de su República, fundado en esta máxima: que siendo el poeta imitador de todas las cosas que hay debajo de naturaleza, por donde está obligado a hacer imitación de las costumbres buenas y malas, y de las actiones buenas y malas, no quiso que uviesse en su República poetas que representassen cosas de mal exemplo. Y, por tanto, admitió sólo a aquellos que uviessen de imitar buenas costumbres, como son los que cantan las alabanças de Dios y de los príncipes heroicos y justos». Vid. García Berrío [*Ipc*, 193-197].

mentira escrivió Levinio Lemno. Ser arte es infalible, pues consta de sus preceptos, aunque aya quien diga: *Quamquam non ita verum omnia, quæ poetæ canunt, arte cani, nam miranda canunt, sed non credenda.* Y en honra suya a este propósito basta que Platón llame a los poetas «insignes», y a la poesía, «preclara» y, más adelante, «sacra», como también Ovidio:

Quid petitur sacris, nisi tantum fama Poetis?

Con que convienen tanto Cicerón y Aristóteles. Muchos la han aborrecido en la parte que también Platón la reprehende, cuando imita enojosamente las costumbres. Pienso que aquí se entienden las invectivas de quien se ofendió tanto Roma, cuanto se conoce de la ley que los

27 Horacio (*Epístolas,* II, 1, 153): «quin etiam lex / pœnaque lata, malo quæ nollet carmine quemquam / describi».

32 «...Platonem ab eo [Homero] quoque suæ philosophiæ partem maximam hausisse docet...» [Gregorio: *S,* II, 189].

33 En las obras de Cornelio Nepote se cita dos veces a Homero [Nepote: *O,* 62 y 76; cap. X, 6. 2, y XIV, 2. 2]; pero en ninguna aparece el dato que recoge Lope. Textor [*O,* II, 450] disiente de nuestro autor: «Homerus [...] floruit [...] post Romam conditam LXVII».

34 «...poetæ utiles putantur a Plutarc. propio lib. *De audien. poemat.*» [Gregorio: *S,* II, 189]. Debe de aludir a *Quomodo adulenscens poetas audire debeat,* incluido en las *Moralia* de Plutarco.

35 «Cicer. en eius laudibus multus *Pro Archia poeta*» [Gregorio: *S,* II, 189].

37 *Estrabón*: se trata del célebre geógrafo del siglo I a. C. La cita procede del libro I de su *Geografía*; pero Lope la toma de Pedro Gregorio [*S,* II, 189]. La frase era tópica y se encuentra en Polidoro Virgilio [*Ia,* 23], la *Polyanthea* (pág. 661) y en cuantos han tratado de estos asuntos. Lope vuelve a recordarla en el *Elogio... al licenciado Pedro Soto de Rojas* [en Soto de Rojas: *O,* 13].

42 Por fin Lope se decide a revelar la fuente que ha seguido con tanta fidelidad. Se trata de *Petrus Grægorius* (Pierre Grégoire, Toulouse, 1540?-1617?), autor del citado *Syntaxeon artis mirabilis* (Lyon, 1583), texto que nuestro poeta copia y cita en varios pasajes de *El peregrino* [*Pp,* 341, 343, 474] y en la epístola *A un señor de estos reinos,* incluida en *La Circe* [Lope: *Op,* 1259-1260].

47 Pedro Gregorio [*S,* II, pág. 189]. El propio Lope traduce este texto latino en el *Elogio... al licenciado Pedro Soto de Rojas* [Soto de Rojas: *O,* 13]: «...que en la elección de vozes y sentencias sutiliza, y exercita los ingenios y un alto instrumento para celebrar las cosas dignas, como lo aprueba y siente Pedro Gregorio en su *Sintaxis artis mirabilis*».

49 La cita latina es de Pedro Gregorio [*S,* II, 189].

51 Lo dice en el prólogo [Lope: *Oc,* I, 273]: «El honrar la iglesia sus fiestas con versos acredita mucho [...] ¿A quién no levanta el espíritu, oyr el Pange lingua?...».

52 Debe tratarse de la Epístola I del libro II.

54 *Nemesiano*: Marco Aurelio Nemesiano, del que se habló en el nº i, lín. 118. El texto citado pertenece a la Égloga IV, verso 19.: «cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas» [*Minor latin poets,* 478].

58 Tibulo: *Elegías,* I, 4, vs. 64-65.

censores hizieron a este efeto, referida por Horacio: *Quin etiam lex penæque lata, malo quæ nollet carmine quemquam describi*. Pero que lo sienta assí o como arriba digo, argumento es de la estimación en que acerca dél estuvo, hallarse escrito que toda su filosofía tomó de Homero, claríssimo y antiquíssimo poeta, que fue, según la opinión de Cornelio Nepos, ciento y sesenta años antes de la fundación de Roma. Plutarco los tiene por útiles, y Tulio en la oración *pro Archia poeta* bastantemente los encarece, y muchas de sus obras adornó de lugares suyos. Las palabras de Estrabón son notables:

> *Antiqui Poeticam primam quandam Philosophiam perhibent, quæ ab ineunte nos ætate ad vivendi rationes adducit, quæ mores, quæ affectiones doceat, quæ res gerendas cum iucunditate præcipiat.*

Y si en su *Sintaxeos* Pedro Gregorio no parece sentir bien della, esto no le niega a lo menos:

> *Probo quidem artem omnino, ut pote quæ in electione verborum & sententiarum ingenia acuat & exerceat & quæ ad optima etiam possit esse celebranda instrumentum.*

Y que no ha avido jamás entre bárvaros, gentiles y cristianos culto divino *sine aliqua metrica decantatione*, como se vee en nuestros himnos santíssimos y yo tengo referido en mi *Isidro*; a que también alude Horacio en la primera epístola *ad Augustum*, donde con tanto primor encarece las partes en que puede ser útil y digna de alabança. Olimpo Nemesiano dize que

> *Levant carmina curas.*

Y Tibulo, que a quien alabaren las Musas,

> *Vivet , dum robora tellus,*
> *dum cœlum stellas, dum vehat amnis aquas.*

49 christianos A.

59 *Ateneo*: erudito griego de los siglos II-III d. C., autor de una silva de varia lección titulada *Dipnosofistas*. En esta obra habla reiteradamente de los cantos en los banquetes, pero no hemos encontramos la cita de Lope, que sin duda la tomó de una poliantea.

67 Lope traduce y resume los argumentos y citas de Pedro gregorio [*S*, II, 190]: «Sic enim opinet D. August. 1 *Confess*. vinum erroris dixit poesim, & Democritus insaniam. [...] D. Paulus hos notat expresse *1 Ad Timoth*., cap. 4 ineptas & inanes fabulas devita. Et rursum *2.Ad Timoth*. erit tempus, cum sanam doctrinam non sustinebunt.[...] D. Hierom.. in *Psal, 104* ad verba illa, & dedit eorum ranas in penetralibus regnum ipsorum, ait in ranis poetarum carmina designari...»

También la *Polyanthea* (pág. 661) recoge las opiniones adversas de San Agustín (*La ciudad de Dios*, cap. 13, y *Confesiones*, libro 1) y de San Jerónimo (en la epístola *De duobus filiis*): «Dæmonum cibus est carmina poetarum».

71 «Et idem D. Hieron. Damasc. absit ut de ore christiano sonet Iupiter omnipotens & mehercule, me Castor & cætera magis portenta quam numina» [Gregorio: *S*, II, 190-191]. La cita de Lope recuerda también el famoso pasaje de las *Confesiones* agustinianas: «Legi Iovem tonantem & adulterantem. Fingebat hoc Homerus humana ad deos transferebat divina multem ad nos» [cit. *Polyanthea*, 661].

72 «Familiariter loquitur Terentius et Plautus» [Gregorio: *S*, II, 190].

75 *Enio*: Quinto Ennio, poeta latino del siglo III a. C., del que sólo conservamos fragmentos. Cicerón cita a menudo las frases filosóficas que introducía en sus tragedias. La anécdota a que alude la toma Lope de Coustau o Costalius [*P*, 207]: «M. Catonis declarat oratio, in qua ille pro scelere nobiliori ponit quod consul Ennium duxisset in provinciam».

76 La expresión «dura y estoica» también procede de Costalius [*P*, 207]: «Sed ista opinor nimium stoica & severa».

Pierre Constau: Pierre Coustau o Costau, que latinizó su nombre en Petrus Costalius, humanista francés, autor de un libro de emblemas, *Pegma* (Lyon, 1555), y de *Adversorium ex Pandectis Justiniani imperatoris liber prior, ad quinque et viginti antecedentes libros* (1554) y *De pace carmen* (1559) [vid. Vosters: *LVto*, II, 34-55].

78 *Narraciones filosóficas* es parte del título completo del libro de emblemas de Costalius: *Pegma cum narrationibus philosophicis*. Parece que Lope manejó una traducción francesa.

81 «...legentium animus, non de modo ad turpissimi facinoris cogitationem non deducitur, sed incitatione quadam ad virtutem efficitur propensior» [Costalius: *P*, 207].

Y Ateneo dize que los antiguos (con serlo él tanto) cantavan en sus combites los versos que llamavan *inæquales:*

> *Hæc carmina canebant sapientes atque singuli odam aliquam pulchram in medium ut proferrent dignum existimabant eamque pulchram adhortationem sententiamque utilem vitæ habere opus esse crediderunt.*

El lugar en que San Agustín la llama error; Demócrito, insania; San Pablo, fábulas vanas; y San Gerónimo la reprehende, deve ser entendido por aquel tiempo en que los poetas antiguos llamavan a Júpiter «Omnipotente», escrivían los vicios y torpezas de sus dioses, juravan por Cástor y Hércules, como se vee en Terencio y Plauto, que imitavan el lenguage de entonces, y otras cosas que a nuestra religión pueden ser ofensivas. Catón reprehendió a un cónsul porque tenía al famoso Enio (tan estimado de Cicerón) en su provincia, cosa por cierto demasiadamente dura y estoica; y assí Pierres Constau, francés, no creyendo que Platón aya metido en este número a los buenos poetas, dize en sus *Narraciones filosóficas* que no solamente no mueven los espíritus a mal, pero que desseando igualar la virtud de los que celebran, con aquella emulación se incitan a hazer bien, y assí es a este

59 Atheneo A.

83 La anécdota es tópica y la recoge, entre otros, Costalius [*P*, 207]: «Itaque Alexander Macedo, cum in Sigeo ad Achillis tumulum stitisset, felicem eum prædicavit, cui Homerum tantus rerum a se fortiter gestarum præco contigisset». En la *Polyanthea* (pág. 661) y otros digestos se encuentran otras muchas muestras anecdóticas del aprecio del Alejandro por la poesía homérica.

La cita de Ovidio (*Remedia amoris*, 757) la toma Lope de Pedro Gregorio [*S*, II, 191]: «Elloquar invitus: teneros ne tange poetas...»

88 Este *quatrain* francés parece proceder de la traducción de *Pegma* de Costalius (1560) [vid. Vosters: *LVto*, II, 44-55].

90 Juvenal: *Sátiras*, 14, 44. La cita procede de Pedro Gregorio [*S*, II, 191].

91 La cita de Herodoto procede de Pedro Gregorio [*S*, II, 191], que remite al libro I de sus *Historias*.

93 Obsérvese el zeugma: «sin duda lo son [buenos], aunque agudísimos, a [para] cualquier entendimiento casto».

95 *Stersícoro*: Estersícoro, poeta griego, natural de Himera (Sicilia), que se cree vivió del 640 al 555 a. C., autor de varias obras sobre los viejos mitos helénicos (*Los argonautas, Gerión, Europa, Dafnis*...), de las que sólo conservamos algunos fragmentos. La leyenda de la ceguera por haber difamado a Helena la recoge Platón en *Fedro* y de ahí pasó a la posteridad. Lope debe de tomarla de Costalius [*P*, 229-231]. Horacio (*Odas*, IV,9) habla de Estersícoro y elogia sus enérgicos versos, pero no se hace eco del castigo divino.

98 *Crinito*: el humanista Pedro Riccio, del que se habló en el nº i, lín. 126. El texto al que alude Lope es el cap. ix del lib. XX de *De honesta disciplina*: «De licentia veterum poetarum in notandis hominibus: ac elegans parodia Metelli Cons. contra poetam Nevium tude lege a censoribus lata, qua poetarum maledicentia reprimeretur» [Crinito: *HdPL*, 501-503], donde se cita a Aristófanes y Cratino.

100 *Nevio*: Cneo Nevio, poeta latino épico y dramático del siglo III a. de C. Por sus ataques a la familia de Quinto Cecilio Metelo fue encarcelado y, más tarde, desterrado a Útica. Crinito vuelve a contar esta historia en *De poetis latinis* (libr. I, cap. iv) [*HdPL*, 634-635].

105 En las novelas de Heliodoro y de Apuleyo (*El asno de oro*) hay, además de una trama central amorosa, numerosas escenas que podrían considerarse licenciosas.

107 Incluso este elogio de la agudeza española es tópico que se encuentra en Crinito [*HdPL*, 251]: «Hispani autem florentes, acuti, & qui ad peregrinum inclinent» (*De poetis latinis*, libr. VIII, cap. iii).

propósito, en honra de Homero, famoso el encarecimiento de Alexandro. Quando Ovidio dixo: *Teneros ne tange Poetas*, que es lo mismo que el referido francés dize:

De ne cercher trop curiosement
scris lascisf & rempliz de diffame,
car ilz nous font ofencer grièvement,
oublier Dieu, maculer corps & ame.

Y Juvenal: *Nil dictu foedum visuque hæc limina tangant*, por que no corrompiessen las costumbres. Y Herodoto: *Poetæ peiores sunt perniciossissimis lenonibus*. Allá miravan al buen Marcial y otros, que sin duda lo son, aunque agudíssimos, a cualquiera entendimiento casto. Y en razón del hablar libre, también creyó la antigüedad que los dioses avían cegado al poeta Stersícoro, tan famoso que tenía Horacio por peligroso imitalle en castigo de aver hablado poco dignamente de la hermosura de Helena. Y Crinito refiere la libertad de los poetas griegos Cratino y Aristófanes, con la quexa que los Metelos tuvieron del poeta Nevio, castigado en la cárcel por maldiciente. No tienen aora essos estilos los libros, ni las censuras dellos los permiten escandalosos, de más que, por la parte de ser tiernos, la prosa suele hartas vezes hurtar a la poesía sus licencias, como en Heliodoro, Apuleyo y muchos de los modernos. A esto se parecían algo los españoles antiguos, assí en los encarecimientos atrevidos, como en las virtudes poco honestas.

109 *Juan Álvarez:* Juan Álvarez Gato (Madrid, 1440?-1510?), célebre por lo que él mismo llamó «coplas viciosas de amores, pecadoras y llenas de mocedades».

Cartagena: Pedro de Cartagena, poeta del siglo XV, cuyos versos se publicaron en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511). No hay que confundirlo con el obispo de Burgos, Pablo de Cartagena, ni con el humanista Alfonso de Cartagena.

Lope de Estúñiga: poeta castellano (1407-1477) cuya obra amorosa se recogió en el cancionero que lleva su nombre, preparado en la corte de Alfonso V el Magnánimo.

110 *Tristán*: Tristán de Estúñiga, poeta recogido en el *Cancionero general* (fol. ccxxii): *Justa que hizo Tristán de Stúñiga a unas monjas porque no le pusieron por servidor ninguna de ellas.*

118 *Serafino Aquilano*: poeta italiano (Aquilea, 1466-1500), gran sonetista. Sus obras se publicaron en 1502. Lope lo imitó y recordó en varias ocasiones.

119 *Bembo*: Pietro Bembo (Venecia, 1470-1547), cardenal y autor literario. Escribió diálogos como *Gli asolani* (Venecia, 1505), poemas en latín (*Carmina*, 1533) y en italiano (*Rime*, 1533). Fue uno de los más notables petrarquistas.

Luis Alemani: Luigi Alamanni (Florencia, 1495-1556), autor de *La coltivazione*, poema didáctico a imitación de las *Geórgicas* virgilianas, y de sonetos, fábulas y epigramas que se reunieron en sus *Opere toscane* (Lyon, 1532-1533). Se le citó en el nº i, lín. 106.

Nozolino: debe de tratarse de algún poeta italiano natural de Nozza. No hemos encontrado dato alguno sobre él.

Vulteyo: Jean Voulté o Visagier, llamado también Jean Faciot y, con el nombre latinizado, Joannes Vulteius (1510-1542), autor de unos *Epigrammata* (Lyon, 1536) [vid. Vosters: *LVto*, II, 55-56]. Lope [*Op*, 637] vuelve a citarlo en *La Filomena*.

120 *los dos Tassos*: Bernardo y su hijo Torcuato.

124 San Agustín (*Confesiones*, lib. I, cap. 13) recuerda sus emociones al leer el libro IV de la *Eneida*. Sobre el falso testimonio levantado a Dido y el papel del epigrama atribuido a Ausonio en la tradición, vid. soneto 118.

125 *Ausias March*: el gran poeta valenciano del siglo XV (1397-1459) nos dejó unos apasionados *Cants d'amor*, a los que a Lope alude en estas líneas.

lengua lemosina: el catalán; la confusión del lemosín, un dialecto del occitano, con las diversas variantes del catalán es vieja y llega hasta el siglo XIX. En la traducción a la que se alude más abajo se lee: *Las obras del excelente poeta mossen Ausias March [...] traduzidas de lengua lemosina en castellano por Jorge de Montemayor* (Zaragoza, 1562).

Y es claro exemplo las coplas castellanas de Juan Álvarez, algunas de Cartagena, Lope de Estúñiga y la justa que hizo Tristán. Sólo me parece que los disculpa no las haver impresso con su gusto, sino aquellos que después las juntaron para hazer volumen. Y assí no me maravillo que los oídos castos y religiosos aborrezcan generalmente lo que en sí es bueno, por particulares tan malos y dignos de reprehensión.

La poesía casta, limpia, sincera, aunque sea amorosa, no es ofensiva, que no lo ha parecido la del Petrarca a ningún recatado ingenio; la del Serafino Aquilano, el cardenal Bembo, Luis Alemani, Aníbal Nozolino, Vulteyo, francés, los dos Tassos y otros, aunque amorosos, honestíssimos poetas. Ni dexó San Agustín de leer y encarecer el libro cuarto de la *Eneida* por ser tierno, sino por el testimonio levantado injustamente a Dido, de que también se quexa Ausonio. Castíssimos son aquellos versos que escribió Ausias March en lengua lemosina, que tan mal, y

126 Jorge de Montemayor (Montemor o Velho, 1520-1561?) es el célebre autor de la *Diana*. Este durísimo juicio sobre su traducción sólo está justificado en parte.

129 El segundo duque de Alba fue don Fadrique Álvarez de Toledo, célebre militar del tiempo de los Reyes Católicos. El poema lo toma Lope del *Cancionero general*, fol. cxxiii.

135 *el duque de Medina:* debe de aludir a don Alfonso Enríquez (1354-1429), almirante de Castilla y poeta del *Cancionero de Baena*. El poema, en *Cancionero general*, fol. cxxiv.

140 El poema de Manrique se encuentra en el *Canc. gen.*, fol. cxxv.

145 El poema de Juan de Mena, en *Canc. gen.*, fol. xxxi.

154 Esta relación de poetas españoles es tópica y se repite constantemente en los escritores sobre poética del siglo XVII [cf. Porqueras Mayo: *TpRM* y *TpMB*]. Lope la había usado en la *Arcadia* [*A*, 424-425]: «conoció al famoso duque de Sessa, don Diego de Mendoza, al maestro de Montesa, al divino Garcilaso, al cortesano Boscán, a Pedro de Mendoza, ayo del duque de Alba, al discreto Cartagena y al quejoso Castillejo...».

Tapia: Juan de Tapia, poeta del *Cancionero de Estúñiga*. Hay dos poetas del mismo nombre a los que la tradición ha venido considerando uno solo [vid. Giuliani: *TJT*].

155 *Garcisánchez*: Garci Sánchez de Badajoz, uno de los más importantes poetas representados en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

el rey don Juan: don Juan II de Castilla, cuya afición a las letras y a la poesía es bien conocida. El *Cancionero de palacio* nos ha conservado cuatro de sus composiciones.

156 *el almirante*: son varios los almirantes de Castilla que escribieron versos. Lope alude a don Fadrique Enríquez, célebre político de la época de los Reyes Católicos y de Carlos I, al que se atribuye un volumen titulado *Las cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas* (Zaragoza, 1545).

157 *el duque de Sessa:* alude a Gonzalo Fernández de Córdoba, tercer duque de Sessa (1524-1578), mecenas de *Juan Latino* y poeta ocasional del que se conservan algunos sonetos y versos castellanos en cancioneros del siglo XVI como el *Cartapacio Morán de la Estrella*, el Ms. 17.666 de la Biblioteca Nacional, el Ms. 9-5.780 de la Real Academia de la Historia, etc.

158 *Diego de Mendoça*: alude, sin duda, a Diego Hurtado de Mendoza (Granada, 1503-1575), el célebre autor de la *Historia de la guerra de Granada*, que cultivó con fortuna la poesía petrarquista.

sin entenderlos, Montemayor traduxo. Bien parecían antiguamente aquellos conceptos amorosos dichos con la blandura de los pensamientos y no ofendiendo la gravedad de los que los sentían. El duque segundo de Alva en aquella edad escrivió ansí:

Tú, triste esperança mía,
conviene que desesperes,
pues que mi ventura guía
la contra de lo que quieres.

Y el duque de Medina, en aquel mismo tiempo:

Son mis passiones de amor
tan altas en pensamiento,
que el remedio es ser contento
por la causa del dolor.

Y don Jorge Manrique, en este galán pensamiento:

No sé por qué me fatigo,
pues con razón me vencí,
no siendo nadie conmigo,
y vos y yo contra mí.

Y Juan de Mena dixo milagrosamente:

Por pesar del desplacer
querría poder forçar
mi desseo al mal querer,
como el vuestro al dessear;
que sabiendo que por él
vivo vida trabajosa,
asaz seríades cruel,
si no fuéssedes piadosa.

A este modo fue en aquel tiempo famoso Tapia, Garcisánchez y otros. Ni el señor rey don Juan se ofendió de escrivir a Juan de Mena versos ni el Almirante a Castillejo. Fueron el duque de Sesa y don Diego de Mendoça maravillosos. Que de Garcilaso y Boscán, nombrándolos, está dicho; que Boscán, si no alcançó la experiencia de los versos largos, nadie le puede negar los

163 Pedro de Lerma, Juan de Almeida y Lope de Salinas son tres poetas olvidados del siglo XVI español. Del último sabemos que compuso un poema titulado *Suma de la vida del seráfico padre San Francisco*. Francisco de Figueroa (1536-1617?) y Pedro Láinez o Láynez (Madrid, 1538?-1584) son dos excelentes poetas petrarquistas.

164 *Fernando de Acuña*: Hernando de Acuña (Valladolid, 1518-1580), poeta italianista que compuso el célebre soneto *Al rey nuestro señor*, dedicado a Carlos I.

167 *el conde de Lemos*: vid. son. 74.

168 *el conde de Salinas*: el célebre don Diego de Silva y Mendoza (1564-1640), conde de Salinas y marqués de Alenquer, al que se deben notables composiciones, tanto en metros italianos como en redondillas castellanas.

el marqués de Serralvo: el marqués de Cerralvo, don Rodrigo Pacheco Ossorio, que fue virrey de Nueva España entre 1624 y 1635. Conservamos un poema suyo en tercetos dirigido a Bartolomé Leonardo de Argensola «cuando la corte se mudó a Valladolid», y la respuesta del destinatario [en B.L. Argensola: *R*, núms. 47 y 48]. El mismo Bartolomé Leonardo le dedicó además un soneto [*R*, nº 105].

169 *el comendador mayor de Montesa*: Francisco de Borja y Aragón (Madrid, 1582?-1658), más tarde príncipe de Esquilache, notable poeta lírico y épico, amigo de Lope. Redactó el prólogo de *La Dragontea*. Lope lo citó elogiosamente en muchas ocasiones y le dedicó dos sonetos, uno en *La Circe* y otro en las *Rimas de Burguillos* [Lope: *Op*, 1276 y 1426-1427]. En 1648 publicó sus *Obras en verso* y en 1651 su poema *Nápoles recuperada* [vid. Entrambasaguas: *EsLV*, I, 478-484].

el duque de Osuna: posiblemente Lope se refiere a don Juan Téllez Girón, del que se conservan algunos versos. En 1602 su hijo, don Pedro Téllez Girón, al que está dedicada la *Arcadia*, era más famoso por sus calaveradas que por su poesía. Sin embargo, publicó un soneto al frente de *La Dragontea*, por lo que no sería imposible que se aludiera a él.

el marqués de Montesclaros: don Juan Manuel de Mendoza y Luna (1570-1628), también poeta aficionado.

170 *el duque de Gandía*: debe de tratarse de don Carlos Francisco de Borja y Centellas y de Velasco (1573-1632), duque de Gandía desde la muerte de su padre, don Francisco Tomás de Borja y Centellas, en 1595.

172 *el marqués de Tarifa*: debe de tratarse de don Fadrique Afán de Ribera, hijo del duque de Alcalá. Su hijo y su nieto, llamados los dos Fernando, continuaron la tradición literaria de la familia.

178 Se dirige, claro está, a don Juan de Arguijo, que sí era en verdad un excelente poeta.

altos pensamientos; y en nuestro tiempo huvo muchas canciones castíssimas de Pedro de Lerma, don Juan de Almeida, don Lope de Salinas, Figueroa, Pedro Láinez y don Fernando de Acuña. Y para dezir verdad, en ningún siglo ha conocido España tantos príncipes que con tal gracia, primor, erudición y puro estilo escrivan versos, como son tan evidente exemplo el conde de Lemos, el de Salinas, el marqués de Serralvo, el comendador mayor de Montesa, el duque de Osuna, el marqués de Montesclaros y el doctíssimo duque de Gandía, y, si no malograra su temprana muerte los que con tanta elegancia escrivió el marqués de Tarifa, nuestro siglo sin duda avía hallado en España su poeta; y pienso que, cuando por sus estudios y únicas partes (que entre tales señores es justo nombrarle), no mereciera Herrera nombre de divino, por la castidad de su lenguaje le mereciera. Y si como de amigos familiares, fueran de todos vistos los versos que V. m. escrive, no era menester mayor provança de lo

182 La cita procede de *Lælius, de amicitia* de Cicerón (§ 89). Un poco más abajo aparece la cita del *Eunuco* terenciano, v 252.

190 *Cornelio Galo*: vid. nº i, lín.175.

213 Lope fue siempre partidario de los sonetos con sólo dos rimas alternas en los tercetos. Sin embargo, en las *Rimas* sólo 69 se atienen a este esquema (CDC DCD) y, en cambio, 130 presentan la estructura ABC ABC [vid. Jörder: *FSLV*, 8-66]. La preceptiva que aquí presenta Lope es proyectiva, como también ocurre en el *Arte nuevo* (nº 247, vs. 307-312). No es resumen del pasado, es anuncio del futuro, aunque subraye que en las *Rimas* hay muchos sonetos compuestos según el modelo de las dos rimas alternas. En sus últimos tiempos, de los 161 sonetos de las *Rimas de Burguillos*, 160 son del tipo que juzgaba más perfecto.

que aquí se trata, que huyendo toda lisonja, como quien sabe cuánto V. m. la aborrece, sin tocarle a aquellas palabras de Tulio, que *maxima culpa in eo est, qui & veritatem aspernatur & in fraudem obsequio impellitur* ; ni a mí lo que el mismo más adelante cita del *Eunuco* de Terencio, dudo que se ayan visto más graves, limpios y de mayor docoro y en que tan altamente se conoce su peregrino ingenio, que con las virtudes de que el cielo ha dotado sus honestíssimas costumbres, luze notablemente, y por quien dixo bien Cornelio Galo:

Quin etiam virtus fulvo pretiosior auro,
per quam præclarum plus micat ingenium.

Los sonetos llaman los italianos *rime mescolate*; las sestinas y madrigales, *rimas libres* ; las canciones, en parte libres y en parte ordenadas, como también lo son las estancias que en España llaman *octavas rimas*, por ser de ocho versos, menos bárvaramente que a las canciones de a cinco llamar *liras* porque las començó Garcilaso diziendo: *Si de mi baxa lira*... De las estancias fueron inventores los sicilianos, aunque dizen que ellos solamente las hazían de seis versos y que el Bocacio añadió los dos últimos con que agora se cierran; los tercetos, de quien fue autor el Dante, son también rimas ordenadas. Llamáronse assí porque cada rima se pone tres vezes, eslabonándose unos a otros con maravillosa gravedad y artificio, pues se puede proseguir en ellos cualquiera argumento, como se vee en los *Triunfos* del Petrarca y en los diversos capítulos y elegías que en Italia se usan de las estancias; y déstos se fabrica el soneto, aunque los ocho versos primeros difieren de la orden de la estancia y aun en los tercetos ay libertad de hazerlos, como se vee en tanta variedad de exemplos; pero no hay duda que cuando el terceto dellos guarda su rigor, concluye más sonoro y con más fuerça, respondiéndose mejor las cadencias a menos distancia, de los que aquí van escri-

205 Triumphos A.

214 Sobrentiéndase: «de los que aquí van escritos [algunos, varios]».

216 *cuando:* con valor concesivo: *aun cuando, aunque*. Lope subraya la necesidad de expresar el mundo íntimo (los propios afectos), pero con la mira de alcanzar un objeto estético perfecto, aun cuando no lo consiga plenamente.

223 Horacio: *Arte poética*, 347-350.

tos. Bolviendo al primer propósito, algunos significan tal vez propios afectos con alguna eficacia, pero siempre llevan la mira a la estimación propuesta, cuando se les conozca desigualdad. Bien lo tiene disculpado Horacio, aun en los que saben mucho, cuanto más en los que, como yo, fueren ignorantes:

Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus;
nam neque chorda sonum reddit quem vult manus & mens,
poscentique gravem persæpe remittit acutum,
nec semper feriet, quodcumque minabitur arcus.

Algunas faltas perdonar devemos;
la cuerda a intento y mano no se junta;
queda agudo, si grave pretendemos,
ni siempre acierta el arco donde apunta.

Lope de Vega Carpio

---

228 *Al pie del último folio de A se encuentra el reclamo* TER-, *que anuncia la* Tercera parte de las Rimas, *constituida por* La Dragontea.

Bibliografía citada[1]

AGUSTÍN: *Confesiones* = SAN AGUSTÍN: *Las confesiones*, edición del P. Ángel Custodio Vega, BAC, nº 11, Ed. Católica, Madrid, 1964, 4ª ed.

ALAMANNI: *Ot* = Luigi ALAMANNI: *Opere toscane*, Firenze, MDXXXII.

ALCIATO: *E* = ALCIATO: *Emblemas*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

ALÍN: *Cet* = José María ALÍN: *Cancionero español de tipo tradicional*, Taurus Ed., Madrid, 1968.

A. ALONSO: *Mfp* = Amado ALONSO: *Materia y forma en poesía*, «Biblioteca románica hispánica», II, 17, Gredos, Madrid, 1977, 3ª ed., 2ª reimp.
Artículo citado:
Págs. 108-133: «Vida y creación en la lírica de Lope».

D. ALONSO: *Oc*, III = Dámaso ALONSO: *Obras completas, III. Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte. Finales del siglo XVI, y siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1974.
Libros y artículos citados:
Págs. 137-463: *Vida y obra de Medrano, I*, publicada antes por el CSIC, Madrid, 1948.
Págs.741-833 : «Marino, deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)». Una primera versión de este artículo se publicó en la *RFE*, XXXIII (1949), págs. 111-143, 165-178 y 399-408. Mas tarde se recogió en *En torno a Lope*, Gredos, Madrid, 1972.
Págs. 929-936: «Lope en Antequera»; antes en *Fénix*, II (1935), págs. 167-175.

D. ALONSO: *Pe* = Dámaso ALONSO: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, «Biblioteca románica hispánica», II, 1, Gredos, Madrid, 1971, reimp. de la 5ª ed.

D. ALONSO: *Scel* = Dámaso ALONSO y Carlos BOUSOÑO: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-poesía-teatro)*, «Biblioteca románica hispánica», II, 3, Gredos, Madrid, 1970, 4ª ed.
Artículo citado:
Págs. 386-442: «La correlación poética en Lope (De la juventud a la madurez)», por Dámaso Alonso. Publicado antes en *RFE*, XLIII (1960).

[1] Se excluyen las fuentes de la edición crítica, reseñadas y descritas en la *Introducción* (7), excepto si se han citado por otras razones en el estudio preliminar o en las notas.

D. Alonso y Ferreres: *CA* = *Cancionero antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, publicado por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, CSIC, Madrid, 1950.

Álvarez de Baena: *HM* = Juan ÁLVAREZ DE BAENA: *Hijos de Madrid*, Benito Cano, Madrid, 1789-1791, (4 vols.). Facsímil en Atlas, Madrid, 1973.

Allen: *LVip* = John J. ALLEN: «Lope de Vega y la imaginería petrarquista de belleza femenina», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Hispam, Barcelona, 1974, págs. 5-23.

Amezúa: *Cm* = Agustín G[onzález] de AMEZÚA: *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1945. Reproducido en *Opúsculos histórico-literarios*, II, Madrid, 1951, págs. 364-417.

Anibal: *LVdO* = C. E. ANIBAL: «Lope de Vega and the duque de Osuna», en *Modern Language Notes*, XLIX (1934), págs. 1-10.

Antología palatina = *The Greek Anthology*, Harvard University Press –William Heinemann, Cambridge (Massachusetts) – London, 1916-1918 (5 vols.). Hay reimpresiones posteriores.

Antonio: *Bhn* = Nicolás ANTONIO: «Lupus Félix de Vega Carpio», en *Bibliotheca hispana nova*, II, Joachim Ibarra, Matriti, 1788, 2ª ed., págs. 74-79.

B. L. Argensola: *R* = Bartolomé Leonardo de ARGENSOLA: *Rimas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, «Clásicos castellanos», núms. 184 y 185, Espasa-Calpe, Madrid, 1974 (2 vols.).

L. L. Argensola: *R* = Lupercio Leonardo de ARGENSOLA: *Rimas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, «Clásicos castellanos», nº 173, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

Arguijo: *Oc* = Juan de ARGUIJO: *Obras completas*, edición de Rafael Benítez Claros, Romerman Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

Arguijo: *Op* = Juan de ARGUIJO: *Obra poética*, edición de Stanko B. Vranich, «Clásicos Castalia», nº 40, Madrid, 1971.

Arias Montano: *Hsm* = Benito ARIAS MONTANO: *Humanæ salutis monumenta. Monumentos de la salud del hombre desde la caída de Adán hasta el juicio final*, [facsímil y] versión íntegra del latín al castellano de Benito Feliú de San Pedro, Swan, San Lorenzo del Escorial, 1984.

Ariosto: *Orlando* = Ludovico ARIOSTO: *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1987, 4ª ed.

Ariosto: *Rys* = Ludovico ARIOSTO: *Rime et satire de M. Ludovico Ariosto, scritte a diversi suoi amici sopra varii soggetti, di nuovo ristampate & con ogni diligenza correte*, Gio. Antonio Rampazetto, Venetia, MDCVII.

Aristóteles = ARISTÓTELES: *Obras*, traducción y edición de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1977, 2ª ed., reimpr.

Aristóteles: *P* = ARISTÓTELES: *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

Asensio: *Co* = José María ASENSIO: *Cervantes y su obra*, Seix Editor, Barcelona, 1902.

Auerbach: *ZfrP* = Erich AUERBACH: Nota en *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIII (1933), pág. 672.

Ausonio = *Ausonius*, with an English translation by Hugh G. Evelyn White, Harvard University Press - William Heinemann, Cambridge (Massachusetts) - London, MCMLXVIII (2 vols).

Bartolomé: *Icd* = Esther BARTOLOMÉ: «La interpretación del *Carpe diem* en Lope de Vega», en *Azor*, nº 22 (1979).

Bembo: *Los asolanos* = *Los asolanos de P. Bembo traduzidos de lengua toscana*, A. Portonaris, Salamanca, 1551.

Biblia Vulgata = *Biblia sacra iuxta Vulgata clementinam*, BAC, Editorial Católica, Matriti, 1982.

Blecua: *MsL* = José Manuel BLECUA: «¿Más sonetos de Lope?», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, vol. I, págs. 191-208.

Blecua: *SpEO* = José Manuel BLECUA: *Sobre poesía de la Edad de Oro*, «Biblioteca románica hispánica», VII, 26, Gredos, Madrid, 1970.
Artículo citado:
Págs. 25-43: «Imprenta y poesía en la Edad de Oro».

Blue: *RLpm* = William R. BLUE: «Rereading Lope's third *pastor / manso* sonnet», en *Studies in honor of William McCrary*, Lincoln University, 1986, págs. 45-53.

Bocángel: *O* = Gabriel BOCÁNGEL: *Obras*, edición de Rafael Benítez Claros, CSIC, Madrid, 1946 (2 vols.).

Boecio = BOETHIUS: *Tractates. De consolatione philosophiæ*, Harvard University Press - William Heinemann, Cambridge (Massachusetts) - London, MCMLXXVIII.

Brown: *Leps* = Gary J. BROWN: «Lope de Vega's epigrammatic poetic for the sonnet», en *Modern Language Notes*, XCIII (1978), págs. 218-232.

Brown: *RsSO* = Gary J. BROWN: «Rhetoric as structure in the Siglo de Oro love sonnet», en *Hispanófila*, nº 66 (1979), págs. 9-39.

Bruchi: *SmRL* = Carla BRUCHI: «I sonetti mitologici delle *Rimas* di Lope de Vega (con testo e traduzione)», en *Lavori ispanistici*, IV, Casa Editrice d'Anna, Mesina - Firenze, 1979, págs. 179-290.

BUCETA: *Ssc* = Erasmo BUCETA: «Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores», en *BH*, XXXV (1933), págs. 299-300.

CABELLO PORRAS: *Ccp* = Gregorio CABELLO PORRAS: «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)», en *Analecta Malacitana*, IV (1981), págs. 15-34.

CALDERÓN: *Oc*, III = Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *Obras completas, III. Autos sacramentales*, recopilación, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1967, 2ª ed.

CALDERÓN: *Ppc* = Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *Primera parte de comedias*, edición de Ángel Valbuena Briones, CSIC, Madrid, 1974-1981.

Calepino = CALEPINO, Ambrosio: *Dictionarium Latinæ linguæ*, I. Gryphius, Venetia, 1587.

CALVO LÓPEZ-GUERRERO: *EePp* = Gabriel CALVO LÓPEZ-GUERRERO: *Edición y estudio del «Panegírico por la poesía» (Montilla, 1627), atribuido a Fernando L. de Vera y Mendoza*, tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993.

CAMÕES: *Rac* = Luis de CAMÕES: *Rimas, autos e cartas*, sob a direcção literária do Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, nova edição revista, Livraria Civilização, Porto, 1983.

Canc. ant. = *Cancionero antequerano, I. Bariedad de sonetos*, edición, introducción y notas de José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

Canc. gen. = *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, facsímil, Real Academia Española, Madrid, 1958.

Canc. Rojas = *Cancionero de Pedro de Rojas*, edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y María T. Cacho, Cleveland State University, 1988.

CANONICA-DE ROCHEMONTEIX: *PtLV* = Elzevio CANONICA-DE ROCHEMONTEIX: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.

CAPELLANUS: *Da* = ANDRÉS EL CAPELLÁN: *De amore (tratado sobre el amor)*, por Inés Creixell Vidal-Cuadras, «El festín de Esopo», Sirmio, Barcelona, 1990.

CARBALLO: *CA* = Luis Alfonso de CARBALLO: *Cisne de Apolo*, edición de Alberto Porqueras Mayo, CSIC, Madrid, 1958.

CARREÑO: *Arao* = Antonio CARREÑO: «Amor "regalado"/amor "ofendido": las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», en *Hispanic Studies in honour [...] G. Ribbans*, Liverpool University Press, 1991, págs. 73-82.

Carrillo: *O* = Luis CARRILLO Y SOTOMAYOR: *Obras*, edición de Rosa Navarro Durán, «Clásicos Castalia», nº 182, Madrid, 1990.

Cartapacio Morán de la Estrella = *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, edición de Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.

Cartapacio Penagos = *Cartapaçio. Es de Pedro Penagos*, año 1593 (ms. de la Biblioteca de Palacio, sign.: 1.581).

Cascales: *Tp* = Francisco CASCALES: *Tablas poéticas*, edición de Benito Brancaforte, «Clásicos castellanos», nº 207, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

Case: *FcTJ* = Thomas CASE: «Further considerations on *Al triunfo de Judith*», en *Romanische Forschungen*, LXXXVII (1975), págs. 82-89.

Castillejo: *DD* = David CASTILLEJO: «Diego Díaz: marido de Micaela de Luján», en *BRAE*, LXIV (1985), págs. 257-275.

Catálogo = *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1935.

Catalogue =*Catalogue géneral des livres imprimés de la Bibliothèque National. Auteurs*, tomo CCIV: *Ouvrages publiés avant 1960*, Imprimerie Nationale, Paris, 1969.

Catulo: *P* = CATULO: *Poesías*, prólogo, texto y traducción de Juan Petit, Juan Flors, Barcelona, 1950.

Cervantes: *Ne* = Miguel de CERVANTES: *Novelas ejemplares*, facsímil de la primera edición, Madrid, 1613, Real Academia Española, Madrid, 1981.

Cervantes: *Q* = Miguel de CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1962 (junto al *Quijote* de Avellaneda).

Cetina: *O* = Gutierre de CETINA: *Obras*, edición de Joaquín Hazañas y la Rúa, Sevilla, 1895 (2 vols.).

Cicerón: *De amicitia* = CICERO: *Lælius. De amicitia*, «Les belles lettres», Paris, 1971.

Cicerón: *Tusculanas* = CICERÓN: *Tusculanes*, «Les belles lettres», Paris, 1960 (2 vols.).

Collins: *La* = Marsha S. COLLINS: «Love in absence: Lope's *Rimas humanas*, LXI», en *HR*, nº XLIX (1981), págs. 107-118.

Corral: *CA* = Gabriel del CORRAL: *La Cintia de Aranjuez*, edición de Joaquín de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1945.

Cossío: *FmE* = José María de COSSÍO: *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

Cossío: *PML* = José María de COSSÍO: «La patria de Micaela de Luján», en *RFE*, XV (1928), págs. 379-381.

COSTALIUS: *P* = *Petri Costalii Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Matthias Bonhomme, Lugduni, 1555.

COTARELO: *Bclt* = Emilio COTARELO Y MORI: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.

COTARELO: *BLVR* = Emilio COTARELO Y MORI: «Bibliografía de Lope de Vega. La primera edición de sus *Rimas*», en *BRAE*, XXII (1935), págs. 649-655.

COTARELO: *DLV* = Emilio COTARELO Y MORI: «La descendencia de Lope de Vega», en *BRAE*, II (1915), págs. 21-56, 137-172.

COVARRUBIAS: *Em* = Sebastián de COVARRUBIAS: *Emblemas morales*, facsímil de la edición de Madrid, 1610, preparado por Carmen Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.

COVARRUBIAS: *Tlc* = Sebastián de COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Edición moderna en Turner, Madrid, 1977.

CRAWFORD: *SuvL* = J. P. Wickersham CRAWFORD: «Some unpublished verses of Lope de Vega», en *RH*, XIX (1908), págs. 455-465.

CRINITO: *HdPL* = *Petri Criniti [...] De honesta disciplina. Poetis Latinis*, Antonius Gryphius, Lugduni, MDLXXXV.

CRUZ: *Oc* = Sor Juana Inés de la CRUZ: *Obras completas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1951 (4 vols.), reimpresión 1988.

CURTIUS: *LeEM* = Ernst Robert CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981, 3ª reimpr.

DAGENAIS: *ApcL* = John DAGENAIS: «El amor y el proceso creador en Lope de Vega» en *Anuario de letras*, XXI (México, 1983), págs. 223-236.

DAGENAIS: *IfcL* = John DAGENAIS: «The imaginative faculty and artistic creation in Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, dirigido por Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, págs. 321-326.

DANIELLO: *P* = Bernardino DANIELLO: *La poetica (1536)*, Fink, München, 1968. Facsímil de la impresión realizada por Giovan' Antonio di Nicolini da Sabio, in Vinegia, 1536.

DELANO: *AsLV* = Lucile K. DELANO: «An analysis of the sonnets in Lope de Vega's *comedias*», en *Hispania*, XII (1929), págs. 119-140.

Dicc. aut = *Diccionario de autoridades*, edición facsímil del *Diccionario de la lengua castellana [...] compuesto por la Real Academia Española*, Madrid, 1726-1739, Gredos, Madrid, 1976, 3ª reimpr.

Dicc. RAE = *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1992, 20ª ed.

DÍEZ BORQUE: *Sce* = José María DÍEZ BORQUE: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.

DÍEZ-CANEDO: *Fevi* = Enrique DÍEZ-CANEDO: «Fortuna española de un verso italiano», en *RFE*, III (1916), págs. 168-170.

DUNN: *Mmbf* = Peter N. DUNN: «'Materia la mujer, el hombre forma': Notes on the development of a lopean *topos*», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, edición de A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, págs. 189-199.

ENTRAMBASAGUAS: *CLad* = Joaquín de ENTRAMBASAGUAS: «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», en *RL*, XXXVIII (1970), págs. 5-117.

ENTRAMBASAGUAS: *EsLV* = Joaquín de ENTRAMBASAGUAS: *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946-1958 (3 vols.).

Artículos citados:

Tomo I, págs. 63-580 y tomo II, págs. 7-411: «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos».

Tomo II, págs. 415-504: «Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega».

Tomo III, págs. 7-74: «Los famosos *Libelos contra unos cómicos* de Lope de Vega».

Tomo III, págs. 217-375: «Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas», antes en *RBAM*, XI (1934), págs. 49-84 y 151-205.

Tomo III, págs. 377-410: «Poesías de Lope de Vega en un Romancero de 1605»; antes en *Fénix*, I (1935), págs. 81-107.

Tomo III, págs. 411-460: «Cartas poéticas de Lope de Vega y Liñán de Riaza»; antes en *Fénix*, II (1935), págs. 225-261.

ERDMAN: *LVAl* = E. George ERDMAN Jr.: «Lope de Vega's *De Absalón*, a *laberinto* of *concetos esparcidos*», en *Studies in Philology*, LXV (1968), págs. 753-767.

ERDMAN : *SsTJ* = E. George ERDMAN Jr.: «The source and structure of Lope de Vega's *Al triunfo de Judit*», en *HR*, XXXVI (1968), págs. 236-248.

ESCUDERO PEROSSO: *Th* = Francisco ESCUDERO PEROSSO: *Tipografía hispalense*, Sevilla, 1894.

ESTACIO = Papinio ESTACIO: *Thebais et Achilleis*, edición de H. W. Garrod, The University Press, Oxford, 1906, reimpresión, 1965.

FERNÁNDEZ: *Ant* = Ángel Raimundo FERNÁNDEZ: «El *Arte nuevo de hacer comedias* y el teatro del siglo XVII», en *Mayurqa. Miscelánea de estudios humanísticos*, II (1969), págs. 130-146.

FERNÁNDEZ GÓMEZ: *VcLV* = Carlos FERNÁNDEZ GÓMEZ: *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1971 (3 vols.).

FICHTER: *CsLV* = William L. FICHTER: «Color symbolism in Lope de Vega», en *The Romanic Review*, XVIII (1927), págs. 200-231.

FIGUEROA: *P* = Francisco de FIGUEROA: *Poesía*, edición de Mercedes López Suárez, Cátedra, Madrid, 1989.

FORMICHI: *Neph* = G. FORMICHI: «Le *Novelas exemplares y prodigiosas historias* di Juan de Piña», Firenze, 1967.

FOULCHÉ-DELBOSC: *Ds* = Raymond FOULCHÉ-DELBOSC: «237 sonnets», en *RH*, XVIII (1908), págs. 488-618.

FRADEJAS: *LVV* = José FRADEJAS LEBRERO: «De Lope de Vega y Esteban Manuel de Villegas», en *RL*, VIII (1955), págs. 334-336.

FREUD: *Oc*, V = Sigmund FREUD: «Los dos principios del funcionamiento mental», en *Obras completas, V (1900-1913)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, págs. 1638-1642.

FRIEDRICH: *Eli* = Hugo FRIEDRICH: *Epoche della lirica italiana*, U. Mursia editore, Milano, 1974-1976 (3 vols.), traducción italiana de *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt, 1964.

FUCILLA: *CpLV* = Joseph G. FUCILLA: «Concerning the poetry of Lope de Vega», en *Hispania*, XV (California, 1932), págs. 223-242.

FUCILLA: *EpE* = Joseph G. FUCILLA: *Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960.

FUCILLA: *NSRp* = Joseph G. FUCILLA: «Notes on Spanish Renaissance poetry», en *Philological Quarterly*, IX (1932).

GALLARDO: *Eblr* = Bartolomé José GALLARDO: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Imp. Tello, Madrid, 1888; facsímil en Gredos, Madrid, 1968, (4 vols.).

GALLEGO MORELL: *MFle* = Antonio GALLEGO MORELL: *El mito de Faetón en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1961.

GARCÍA BERRIO: *CtsL* = Antonio GARCÍA BERRIO: «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», en *RFE*, LX (1978-1980), págs. 23-147.

GARCÍA BERRIO: *Epsa* = Antonio GARCÍA BERRIO: «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», en *Lexis*, IV (Lima, 1980), págs. 61-75

GARCÍA BERRIO: *Ipc* = Antonio GARCÍA BERRIO: *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Taurus, Madrid, 1988.

GARCÍA BERRIO: *Lttl* = Antonio GARCÍA BERRIO: «Lingüística del texto y texto lírico (la tradición textual como contexto)», en *Revista española de lingüística*, VIII (1978), págs. 19-75.

GARCÍA BERRIO: *Pdtt* = Antonio GARCÍA BERRIO: «Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro», en *Anales de literatura española*, II (Alicante,1982), págs. 135-205.

GARCILASO: *Pcc* = GARCILASO DE LA VEGA: *Poesías completas castellanas*, edición y prólogo de Elías L. Rivers, «Clásicos Castalia», nº 6, Madrid, 1972, 2ª ed.

GILI GAYA: *Csse* = Samuel GILI GAYA: *Curso superior de sintaxis española*, Bibliograf, Barcelona, 1973, 11ª ed.

GILLET: *CLcA* = Joseph E. GILLET: «Caramuel de Lobkowitz and his commentary (1668) on Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias»*, en *Philological Quarterly*, VII (1928), 120-137.

GITLITZ: *Cs* = D. M. GITLITZ: «*Por un camino solo*: Herrera, Garcilaso and Petrarch», en *Travel, quest and pilgrimage as a literary theme. Studies in honour of Reino Virtanen*, Lincoln, 1978, págs. 89-96.

GIULIANI: *TJT* = Luigi GIULIANI: «Tapia y Juan de Tapia: un caso de homonimia en los cancioneros», en *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, I (São Paulo, 1991), págs. 49-62.

GLASER: *Ehp* = Edward GLASER: *Estudios hispanoportugueses*, Castalia, Valencia, 1957.
Artículo citado:
Págs. 97-130: «*Ir y quedarse, y con quedar partirse*: una guirnalda de comentarios».

GLASER: *BtIp* = Edward GLASER: «A biblical theme in Iberian poetry of the Golden Age», en *Studies in Philology*, LII (1955), págs. 524-528.

GÓMEZ OCERÍN y TENREIRO: *NRd* = J. GÓMEZ OCERÍN y Ramón M. TENREIRO: «Una nota para *El remedio en la desdicha* de Lope (El soneto de Venus y Palas)», en *RFE*, IV (1917), págs. 390-392.

GÓNGORA: *Oc* = Luis de GÓNGORA: *Obras completas*, edición de Juan e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1972, 6ª ed.

GONZÁLEZ MIGUEL: *PnLT* = G. GONZÁLEZ MIGUEL: *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español: Luigi Tansillo*, Universidad de Salamanca, 1979.

GOYRI: *LVR* = María GOYRI: *De Lope de Vega y del Romancero*, Zaragoza, 1953.
Artículos citados:
Págs. 89-101: «Con motivo del reajuste de unas fechas».
Págs. 103-174: «La Celia de Lope de Vega», antes en *NRFH*, IV (1950), págs. 347-390.

GOYRI: *DsLV* = María GOYRI: «Dos sonetos de Lope de Vega», en *RFE*, XXII (1935), págs. 415-416.

GRACIÁN: *Oc* = Baltasar GRACIÁN: *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967, 3ª ed.

GREGORIO: *S* = *Syntaxeon artis mirabilis in libros XL. Digestarum* [...], Sumptibus Lazari Zetzneri Bibliop., Coloniæ, MDCX (2 vols.).

GRIEVE: *PcLV* = Patricia E. GRIEVE: «Point and counterpoint in Lope de Vega's *Rimas* and *Rimas sacras*», en *HR*, LX (1992), págs. 413-434.

HALSTEAD: *ALaa* = F. G. HALSTEAD: «The attitude of Lope de Vega towards astrology and astronomy», en *HR*, VII (1939), págs. 205-219.

HATZFELD: *EsB* = Helmut HATZFELD: *Estudios sobre el Barroco*, «Biblioteca románica hispánica», II, Gredos, 73, Madrid, 1966.
Artículo citado:
Págs. 106-122: «El Barroco en su aspecto cultural. Sus motivos artísticos».

HEBREO: *Da* = León HEBREO: *Diálogos de amor*, traducción de Carlos Mazo del Castillo, edición de José María Reyes Cano, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1986.

HEIPLE: *LAp* = Daniel L. HEIPLE: «Lope's Arte poética», en *Reinassance and Golden Age essays. In honor of D. W. McPheeters*, edited by Bruno M. Damiani, Potomac, 1986, págs. 106-119.

HERRERA: *OGa* = Fernando de HERRERA: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, facsímil de la edición de Sevilla, 1580, CSIC, Madrid, 1973.

HERRERA: *Pcoc* = Fernando de HERRERA: *Poesía castellana original completa*, edición y prólogo de Cristóbal Cuevas, «Letras hispánicas», nº 219, Cátedra, Madrid, 1985.

HILL: *Pbri* = John M. HILL: *Poesías barias y recreación de ingenios*, «Indiana University Studies», X, Bloomington,1923.

HORACIO = *Q. Horati Flacci Opera*, edición de Edvardvs C. Wickham y H. W. Garrod, Oxford University Press, 1975.

HURTADO DE MENDOZA: *Pc* = Diego HURTADO DE MENDOZA: *Poesía completa*, edición, introducción y notas de José Ignacio Díez Fernández, Planeta, Barcelona, 1989.

ITÁLICO: *P* = Silio ITALICO: *Punica*, edición de D. Duff, London - Cambridge (Massachusetts), 1934, reimpresión, 1968 (2 vols.).

JÁUREGUI: *R* = Juan de JÁUREGUI: *Obras, I. Rimas*, edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba, «Clásicos Castellanos», nº 182, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

JÖRDER: *FSLV* = Otto JÖRDER: *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXXXVI, Heft. Max Niemayer Verlag, Halle, Saale, 1936.

JÖRDER: *MPLV* = Otto JÖRDER: «Luis Martín de la Plaza pro und contra Lope de Vega. Eine harmlos-hintergründige Sonettenrache», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXX (1954), págs. 98-103.

JOSEFO: *Antigüedades judaicas* = JOSEPHUS: *Jewis antiquities*, Harvard University Press - William Heinemann, Cambridge (Massachusetts) - London, 1926-1965 (10 vols.). Hay reimpresiones posteriores.

JUVENAL: *Sátiras* = *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturæ*, Oxford University Press, 1985, 6ª ed.

KÖNIG: *LuI* = Bernhard KÖNIG: «Liebe und Infinitiv, Materialen und Kommentare zur Geschichte eines Formtyps petrarkistischer Lyrik (Camões, Quevedo, Lope de Vega, Bembo, Petrarca)», en *Italien und die Romania... Festschrift für Erich Loos*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, págs. 76-101.

KOSSOFF: *PdCL* = A. David KOSSOFF: «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Castalia, Madrid, 1971, págs. 381-386.

LA BARRERA: *Cbta* = Cayetano Alberto de LA BARRERA: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde su origen a mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860. Edición facsimilar, Gredos, Madrid, 1969.

LA BARRERA: *NbLV* = Cayetano Alberto de LA BARRERA: *Nueva biografía de Lope de Vega*, en BAE, CCLXII-CCLXIII, Atlas, Madrid, 1973-1974. Es reproducción del texto que aparece en el primer tomo de las *Obras de Lope de Vega*, edición de la R.A.E, preparada por Marcelino Menéndez Pelayo, Sucs. de Rivadeneyra, Madrid, 1890.

LAFUENTE: *CaLV* = Enrique LAFUENTE FERRARI: «Un curioso autógrafo de Lope de Vega», en *Revista de bibliografía nacional*, V (1944), págs. 43-62.

LARA GARRIDO: *Acmm* = José LARA GARRIDO: «Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega», en *Dicenda*, II (1983), págs. 111-120.

LAURENTI: *CcLI* = Joseph L. LAURENTI: «Una curiosa colección de Lope de Vega en la Universidad de Illinois», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español...*, Edi-6, Madrid, 1981, págs. 919-939.

LÁZARO CARRETER: *Ebpc* = Fernando LÁZARO CARRETER: *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1974, nueva edición aumentada.
Artículo citado:
Págs. 146-167: «Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos»; antes en *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe Fritz Neubert*, Berlin, 1956, págs. 209-224.

LEAL: *NmP* = Luis LEAL: «Las *Novelas morales* de Juan de Piña Izquierdo», en *Anuario de letras*, XII (México, 1974), págs. 221-230.

LIDA: *Ddle* = María Rosa LIDA: *Dido y su defensa en la literatura española*, Támesis Books, London, 1974. La primera versión se publicó en *NRFH*, IV (1942), págs. 209-252 y 313-382.

LIDA: *Ele* = María Rosa LIDA: *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977.
Artículo citado:
Págs. 179-290: «La dama como obra maestra de Dios».

LIÑÁN: *P* = Pedro de LIÑÁN Y RIAZA: *Poesías*, edición, introducción y notas de Julián F. Randolph, Puvill Libros, Barcelona, 1982.

LOPE: *A* = Félix LOPE DE VEGA: *Arcadia*, edición y prólogo de Edwin S. Morby, «Clásicos Castalia», nº 63, Madrid, 1975.

LOPE: *Las bizarrías de Belisa* = Félix LOPE DE VEGA: *El villano en su rincón. Las bizarrías de Belisa*, edición de Alonso Zamora Vicente, «Clásicos castellanos», nº 157, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

LOPE: *El caballero de Olmedo* = Félix LOPE DE VEGA: *El caballero de Olmedo*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, en Lope: *LVe*.

LOPE: *El castigo sin venganza* = Félix LOPE DE VEGA: *El castigo sin venganza*, edición e introducción de David A. Kossoff (junto a *El perro del hortelano*), «Clásicos Castalia», nº 25, Madrid, 1986, 3ª ed.

LOPE: *Cond* = Félix LOPE DE VEGA: *Colección escogida de obras no dramáticas*, BAE, XXXVIII, Atlas, Madrid, 1950.

LOPE: *Ce* = Félix LOPE DE VEGA: *Comedias escogidas*, juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch, en BAE, tomos XXIV, XXXIV, XLI y LII, reimpresión en Atlas, Madrid, 1946, 1950, 1950 y 1952, respectivamente.

LOPE: *D* = Félix LOPE DE VEGA: *La Dorotea*, edición de Edwin S. Morby, University of California Press-Castalia, Berkeley-Madrid, 1968, 2ª ed. revisada.

LOPE: *La dama boba* = Félix LOPE DE VEGA: *La dama boba*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán (junto a *La moza de cántaro*), Planeta, Barcelona, 1989.

LOPE: *Del monte...* = Félix LOPE DE VEGA: *Del monte sale (quien el monte quema)*, edición paleográfica y notas de Emilio Le Fort Peña, Librería de la Facultad, Buenos Aires, 1939.

LOPE: *Dp* = Félix LOPE DE VEGA: *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, estudio crítico con textos de Thomas E. Case, University of North Carolina, 1975.

LOPE: *E* = Félix LOPE DE VEGA: *Epistolario*, edición de Agustín G[onzález] de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1935-1943 (4 vols.).

LOPE: *Fuenteovejuna* = Félix LOPE DE VEGA: *Fuente Ovejuna*, edición y prólogo de Francisco López Estrada (junto a la *Fuente Ovejuna* de Cristóbal de Monroy), «Clásicos Castalia», nº 10, Madrid, 1969.

LOPE: *HA* = Félix LOPE DE VEGA: *La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas*, Pedro Madrigal, Madrid, 1602.

LOPE: *Jc* = Félix LOPE DE VEGA: *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, edición y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1951-1954 (3 vols).

LOPE: *L* = Félix LOPE DE VEGA: *Lírica*, introducción, selección y notas de José Manuel Blecua, «Clásicos Castalia», nº 104, Madrid, 1981.

LOPE: *LA* = Félix LOPE DE VEGA: *Laurel de Apolo con otras rimas*, Iuan Gonçalez, Madrid, 1630.

LOPE: *LV* = Félix LOPE DE VEGA: *Los locos de Valencia*, edición, introducción y notas de José Luis Aguirre, Aguilar, Madrid, 1966.

LOPE: *LVe* = Félix LOPE DE VEGA: *Lope de Vega esencial*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Taurus, Madrid, 1990.

LOPE: *OAc* = Félix LOPE DE VEGA: *Obras*, edición de la Real Academia Española, preparada por Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1890-1913 (15 vols.).

LOPE: *Oc*, I = Félix LOPE DE VEGA: *Obras completas*, I, edición de Joaquín de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1965.

LOPE: *ONAc* = Félix LOPE DE VEGA: *Obras*, publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, Madrid, 1916-1930 (13 vols.).

LOPE: *Op* = Félix LOPE DE VEGA: *Obras poéticas*, edición y prólogo de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.

LOPE: *Os* = Félix LOPE DE VEGA: *Colección de las obras sueltas, assí en prosa como en verso*, en la imprenta de Antonio de Sancha, Madrid, 1776-1779. Facsímil de Arco libros, Madrid, 1989.

LOPE: *OsC* = Félix LOPE DE VEGA: *Obras sueltas*, edición de Antonio Pérez Gómez, «El ayre de la almena», Cieza (Murcia), 1968-1971 (4 vols.).

LOPE: *P* = Félix LOPE DE VEGA: *Poesía*, edición de Miguel García-Posada, Plaza & Janés, Barcelona, 1984.

LOPE: *PB* = Félix LOPE DE VEGA: *Pastores de Belén*, CIAP, Madrid, s. a.

LOPE: *Peribáñez* = Félix LOPE DE VEGA: *Peribañez y el comendador de Ocaña*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez (junto a *La mujer de Peribáñez*), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988.

LOPE: *Pl* = Félix LOPE DE VEGA: *Poesías líricas*, edición de José F. Montesinos, «Clásicos castellanos», núms. 68 y 75, Ediciones de «La lectura», Madrid, 1926-1927. Las impresiones posteriores se deben a Espasa-Calpe.

LOPE: *Pp* = Félix LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, «Clásicos Castalia», nº 55, Madrid, 1973.

LOPE: *R* = Félix LOPE DE VEGA: *Rimas*, edición y prólogo de Gerardo Diego, Taurus, Madrid, 1963.

LOPE: *Rd* = Félix LOPE DE VEGA: *El remedio en la desdicha* y *El mejor alcalde, el rey*, edición de J. Gómez Ocerín y Ramón M. Tenreiro, «Clásicos castellanos», nº 39, Ediciones de «La lectura», Madrid, 1919. Las impresiones posteriores se deben a Espasa-Calpe.

LOPE: *Rds* = Félix LOPE DE VEGA: *Rimas. Los doscientos sonetos*, edición facsimilar de la príncipe (Madrid, 1602), cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1984.

LOPE: *SpR* = Félix LOPE DE VEGA: *Segunda parte de las Rimas*, edición facsimilar de la príncipe de Sevilla, 1604, cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1985.

LOPE: *VP* = Félix LOPE DE VEGA: *La vega del Parnaso*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1637, edición facsímil prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Madrid, 1993.

LUCANO: *Farsalia* = M. ANNÆO LUCANO: *La Farsalia*, Ed. Alma Mater - CSIC, Barcelona - Madrid, MCMLXVII-MCMLXXIV (2 vols.).

MACRÍ: *FH* = Oreste MACRÍ: *Fernando de Herrera*, «Biblioteca románica hispánica», Gredos, II, 43, Madrid, 1972, 2ª ed.

A. MACHADO: *Prc* = Antonio MACHADO: *Prosas completas*, edición crítica de Oreste Macrí, Espasa-Calpe - Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989.

M. MACHADO: *POol* = Manuel MACHADO: *Poesía (Opera omnia lyrica)*, Ediciones Jerarquía, Barcelona, 1940.

MANTUANO: *Oo* = *I. Baptistæ Mantuani [...] Opera omnia [...]*, Ioannes Bellerm, Antuerpiæ, 1576.

MARASSO: *AlJC* = Arturo MARASSO: «Aspectos del lirismo de San Juan de la Cruz», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIV (1945), págs. 579-607.

MARCH = Ausias MARCH: *Obra poética completa*, edición de Rafael Ferreres, «Clásicos Castalia», núms. 99 y 100, Madrid, 1983 y 1979 (tomos I y II, respectivamente).

MARCIAL = *M. Val. Martialis Epigrammata*, Oxford University Press, 1989, reimpr.

MARINO: *Os* = Giovanni Baptista MARINI: *Opere scelte*, a cura di Giovanni Getto, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1962, 2ª ed.

MCCREADY: *Lbdh* = Warren T. MCCREADY: «Lope de Vega's birth date and horoscope», en *HR*, XXVIII (1960), págs. 313-318.

MCGRADY: *CLV* = Donald MCGRADY: «La Celia de Lope de Vega. Un misterio resuelto», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español...*, Edi-6, Madrid, 1981, págs. 625-629.

MCNERNEY: *AMLV* = Kathleen MCNERNEY: «Ausias March y Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*..., Edi-6, Madrid, 1981, págs. 67-72.

MEDRANO: *R* = Francisco de MEDRANO: *Rimas*, edición facsimilar de la príncipe (Palermo, 1617), cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1985.

MELE: *LetM* = Eugenio MELE: «Lope de Vega traduttore di un epigrama del Marullo», en *Giornale storico della letteratura Italiana*, CXIII (Turín, 1939), págs. 348-350.

MELE: *PGA* = Eugenio MELE: «Poesie di Luis de Góngora, i due Argensolas e altri», en *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, VI (1901), nº IV, págs. 73-85.

MELE: *PLpi* = Eugenio MELE: «Poésies de Lope de Vega en partie inèdites. Publiées par...», en *BH*, III (1901), págs. 348-364.

MELE: *Riie* = Eugenio MELE: «Rimas inéditas de ingenios españoles», en *BH*, III (1901), págs. 328-347.

MELE y BONILLA: *Dce* = Eugenio MELE y Adolfo BONILLA: «Dos cancioneros españoles», en *RABM*, X (1904), págs. 162-176 y 408-417.

MENÉNDEZ PELAYO: *Hie* = Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de las ideas estéticas*, CSIC, Madrid, 1974, 4ª ed. (2 vols.).

MENINNI: *Rsc* = Federigo MENINNI: *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Nápoles, 1677.

MILLÉ: *AbLV* = Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ: «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega», en *RH*, LXXIV (1928).

MILLÉ: *Ele* = Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ: *Estudios de literatura española*, «Bib. Humanidades», VII, La Plata, 1928.
Artículos citados:
Págs. 33-79: «La juventud de Lope de Vega».
Págs. 103-149: «Lope de Vega en la Armada Invencible»; antes en *RH*, LVI (1922), págs. 356-395.

MILLÉ: *GQ* = Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ: *Sobre la génesis del «Quijote»,. Cervantes, Lope, Góngora, el «Romancero general», el «Entremés de los Romances», etc.*, Araluce, Barcelona, 1930.

MILLÉ: *Me* = Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ: «Miscelánea erudita», en *RH*, LXVIII (1926), págs. 200-201.

Minor Latin poets = *Minor Latin poets*, Harvard University Press - William Heinemann, Cambridge (Massachusetts) - London, MCMLXXVIII.

MOLHO: *Tm* = Mauricio MOLHO: «"Teoría de mansos": un triple soneto de Lope de Vega», en *BH*, XCII (1991), págs. 135-155.

MONCAYO: *R* = Juan de MONCAYO: *Rimas*, edición de Aurora Egido, «Clásicos castellanos», nº 209, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

MONTANER: *CoLV* = Joaquín MONTANER: «Catálogo de algunas obras no dramáticas de Lope de Vega», en *Papyrus*, nº 2 (1936), págs. 86-93.

MONTESINOS: *EsLV* = José F[ernández] MONTESINOS: *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1969. Antes lo editó el Colegio de México, 1951.

Artículos citados:

Págs. 109-127: «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega»; antes en *RFE*, XI (1924), págs. 298-311, y XII(1925), págs. 284-290.

Págs. 129-213: «Las poesías líricas de Lope de Vega». Es el prólogo a la antología de «Clásicos castellanos» [Lope: *Pl*].

Págs. 215-249: «Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega»; antes en *RFE*, XIII (1926), págs. 139-176.

Págs. 279-291: «Para la bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega», publicado por vez primera en 1932.

MONTOTO: *LVJA* = Santiago MONTOTO: «Lope de Vega y D. Juan de Arguijo», en *RBAM*, XI (1934), págs. 270-282. Más tarde se publicó como opúsculo independiente en Sevilla, 1935.

MORÁN DE LA ESTRELLA: *C* = *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, edición de Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.

MORBY: *FLVb* = Edwin S. MORBY: «A footnote on Lope de Vega's *barquillas*», en *Romance Philology*, VI (1952-1953), págs. 289-293.

MORBY: *LSD* = Edwin S. MORBY: «Levinus Lemnius and Leo Suabius in *La Dorotea*», en *HR*, XX (1952), págs. 108-122.

MOREIRO: *PvLV* = Julián MOREIRO PRIETO: *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*, Sociedad «Amigos de Alba», Salamanca, 1979.

MOREL-FATIO: *FEvi* = Alfred MOREL-FATIO: «La fortune en Espagne d'un vers italien», en *RFE*, III (1916), págs. 63-66.

MORLEY y BRUERTON: *CcLV* = S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, «Biblioteca románica hispánica», I, 11, Gredos, Madrid, 1968.

NAVARRO: *Mvs* = Rosa NAVARRO DURÁN: «La muerte: verticalidad segada (notas a un tópico)», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXV (1989), págs. 461-468.

NAVARRO: *SSLV* = Rosa NAVARRO DURÁN: «El soneto de Sasso 'Col tempo el villanel al gioco mena' y Lope de Vega», en *Anuario de filología*, VII (Barcelona, 1981), págs. 391-409.

NEMESIANO = en *Minor Latin poets*, Harvard University Press - William Heinemann, Cambridge (Massachusetts) - London, MCMLXXVIII.

NEPOTE: *O* = CORNELIUS NEPOS: *Œuvres*, «Les belles lettres», Paris, 1923.

NISSARD: *Cal* = *Collection des auteurs latins avec la traduction en français*, publiés sous la direction de M. Nisard, J.J. Dubochet et Compagnie, Éditeurs, Paris, 1845. Tomo IV.

NOVO: *MRSO* = Yolanda NOVO: «Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en *RL*, nº 107 (1992), págs. 129-148.

NOVO: *RsLV* = Yolanda NOVO: *Las «Rimas sacras» de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

OLIVER: *VFA* = Jaime OLIVER ASÍN: *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y de Marruecos (1566-1621)*, CSIC, Madrid, 1955.

ORMSBY: *LV* = John ORMSBY: «Lope de Vega», en *Quarterly Review* (Londres, 1894), págs. 108-112.

OROZCO: *LGf* = Emilio OROZCO DÍAZ: *Lope y Góngora frente a frente*, «Biblioteca románica hispánica», II, 200, Gredos, Madrid, 1973.

OROZCO: *MyB* = Emilio OROZCO DÍAZ: *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1975.

OROZCO: *TB* = Emilio OROZCO DÍAZ: *Temas del Barroco*, Universidad de Granada, 1947.

OSUNA: *ALV* = Rafael OSUNA: *«La Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Anejo XXVI del *BRAE*, Madrid, 1973.

OVIDIO: *Amores* = *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineæ, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford University Press, 1986, reimpr.

OVIDIO: *Elegías* = *P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica fragmenta*, Oxford University Press, 1984, reimpr.

OVIDIO: *Heroidas* = P. OVIDIO NASÓN: *Heroidas*, texto revisado y traducido por Francisca Moya de Baño, CSIC, Madrid, 1986.

OVIDIO: *Metamorfosis* = P. OVIDIO NASÓN: *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Ed. Alma Mater - CSIC, Barcelona - Madrid, 1964-1990 (3 vols).

PALAU: *Mlha*, XXV = Antonio PALAU Y DULCET: *Manual del librero hispano-americano*, XXV, Barcelona, 1973.

PAOLI: *RLV* = R. PAOLI: «Le *Rimas* di Lope de Vega e la crisi del petrarchismo», en *Lavori ispanistici*, II, D'Anna, Firenze, 1970, págs. 97-141.

PARDO: *CL* = Alfonso PARDO MANUEL DE VILLENA (Marqués de Rafal): *El conde de Lemos. Un mecenas español del siglo XVII. Noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de la época*, Madrid, 1911.

PEDRAZA: *ClgQ* = Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ: «Cervantes y Lope: a vueltas con la génesis del *Quijote*», en *Anales cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), págs. 339-347.

PEDRAZA: *DbRB* = Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ: «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en *Anuario de filología*, IV (Barcelona, 1978), págs. 391-418.

PEDRAZA: *EeRL* = Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ: *Edición y estudio de las «Rimas» de Lope de Vega*, microficha de la tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1991.

PEDRAZA: *PpRB* = Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ: «La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981, págs. 615-638.

PENNEY: *PbHS* = Clara Louise PENNEY: *Printed books (1468-1700) in the Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1965.

PÉREZ DE MONTALBÁN: *Olc* = Juan PÉREZ DE MONTALBÁN: *Orfeo en lengua castellana*, edición facsímil de la príncipe, Madrid, 1624, prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1991.

PÉREZ PASTOR: *Bm* = Cristóbal PÉREZ PASTOR: *Bibliografía madrileña*, Madrid, 1891-1907 (3 vols.).

PÉREZ PASTOR: *Ndhe* = Cristóbal PÉREZ PASTOR: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901.

PETRARCA: *C* = Francesco PETRARCA: *Canzoniere*, testo critico di Gianfranco Contini, Einaudi, 1964; reimpr.: 1992.

PETRARCA: *O* = Francesco PETRARCA: *Opere. Canzoniere. Trionfi. Familiarum rerum libri*, Sansoni Editore, Firenze, 1975.

PETRARCA: *Ruf* = Francesco PETRARCA: *De remediis utriusque fortunæ*, Ridgewood, New Jersey, 1965 (facsímil de *Francisci Petrarchæ operum*, Basileæ, 1554).

PICCOLOMINI: *Hda* = Eneas Silvio PICCOLOMINI: *Historia muy verdadera de dos amantes, Euralio, franco, y Lucrecia, senesa* (Sevilla, 1512). Edición facsimilar: Real Academia Española, Madrid, 1952.

PIÑA: *CpCe* = Juan PIÑA: *Casos prodigiosos y Cueva encantada*, introducción bibliográfica de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1907.

PLAUTO = *T. Macci Plauti comœdiæ*, Oxford University Press, 1968, reimpr. (2 vols.).

PLINIO: *Hn* = Cayo PLINIO SEGUNDO: *Historia natural*, traduzida por el licenciado Gerónimo de Huerta, Iuan Gonçalez, Madrid, 1624-1629 (2 vols.). Facsímil del Instituto Geológico y Minero de España, Madrid, 1982.

Poetas líricos = *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, BAE, XXXII y XLII, Atlas, Madrid, 1966 y 1951, reimpr. (2 vols.).

Polyanthea = *Polyanthea, hoc est, opus suavissimis floribus celebriorum sententiarum tam græcarum quam latinarum...*, Lugduni, MDC.

PONTANO: *C* = *Iovani Pontani Carminum pars secunda*, Andr. Catandrus, Basileæ, MDXXXI.

PORQUERAS MAYO: *TpMB* = Alberto PORQUERAS MAYO: *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill, Barcelona, 1989.

PORQUERAS MAYO: *TpRM* = Alberto PORQUERAS MAYO: *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Puvill, Barcelona, 1986.

POZUELO: *LpaQ* = José María POZUELO YVANCOS: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1979.

PRIETO: *Dacp* = Antonio PRIETO: «El *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter...*, Cátedra, Madrid, 1983, tomo II, págs. 403-412.

PRIETO: *Essl* = Antonio PRIETO: *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Planeta, Barcelona, 1975, 2ª ed.

PROFETI: *MaLQ* = Maria Grazia PROFETI: «Intertestualità e manierismo: il mal d'amore in Lope de Vega e Quevedo», en *Manierismo e letteratura*, Albert Mayner, Torino, 1986, págs. 535-550.

PROFETI: *Rptb* = Maria Grazia PROFETI: «Le *Rimas*: prime tessere per la bibliografia delle opere non dramatiche di Lope», en *Quaderni di lingue e letterature*, 16 (Verona, 1991), págs. 183-209.

PROFETI: *Sb* = Maria Grazia PROFETI: «Spigolature bibliografiche: opere non drammatiche di Lope», en *Quaderni di lingue e letterature*, XIII (Padova, 1988), págs. 93-108.

PROPERCIO = PROPERCIO: *Elegías*, CSIC, Madrid, MCMLXXXIV.

QUEROL: *CmLV* = Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Cancionero musical de Lope de Vega*, CSIC, Barcelona, 1987 - Madrid, 1988-1991 (3 vols.).

QUEVEDO: *Oc* = Francisco de QUEVEDO: *Obras completas. Prosa*, edición de Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1966, 6ª ed.

QUEVEDO: *Po* = Francisco de QUEVEDO: *Obras completas, I. Poesía original*, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1971, 3ª ed.

RANDEL: *Pllp* = Mary Gaylord RANDEL: «Proper language and language property: the personal poetics of Lope's *Rimas*», en *Modern Language Notes*, nº 101 (1986), págs. 220-246.

RENNERT y CASTRO: *VLV* = Hugo RENNERT y Américo CASTRO: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1969, 2ª ed.

RESTORI: *BOLV* = Antonio RESTORI: «Besprechungen: *Obras de Lope de Vega*», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXII (1898), págs. 97-123.

RESTORI: *CcLV* = Antonio RESTORI: *Una collezione di commedie di Lope de Vega*, Livorno, 1891.

REYES: *Fevi* = Alfonso REYES: «Fortuna española de un verso italiano», en *RFE*, IV (1917).

RODRÍGUEZ MARÍN: *LVCL* = Francisco RODRÍGUEZ MARÍN: «Lope de Vega y Camila Lucinda...», en *BRAE*, I (1914), págs. 249-290.

RODRÍGUEZ-MOÑINO: *Pyc* = Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO: *Poesía y cancioneros (siglo XVI). Discurso leído ante la R.A.E. el día 20 de octubre de 1968...*, Madrid, 1968.

ROJAS: *La Celestina* = Fernando de ROJAS: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, edición crítica de Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, CSIC, Madrid, 1970, 3ª ed.

ROMANOS: *PJJ* = Melchora ROMANOS: «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», en *Edad de Oro*, VI (1987), págs. 253-265.

ROMOJARO: *MeRL* = Rosa ROMOJARO: «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», en *BBMP*, LXII (1986), págs. 37-75.

ROMOJARO: *SmpR* = Rosa ROMOJARO: «Símbolos míticos del poder en el Barroco (*Rimas* de Lope de Vega)», en *Caligrama. Revista insular de filología*, II (Palma de Mallorca, 1985), cuaderno 1, págs. 171-179.

ROMOJARO: *SsRL* = Rosa ROMOJARO: «El simbolismo del Sol en las *Rimas* de Lope de Vega», en *Analecta Malacitana*, VII (1984), págs. 53-78.

ROTHBERG: *LVGA* = Irving P. ROTHBERG: «Lope de Vega and the Greek Antology», en *Romanische Forschungen*, LXXXVII (1975), págs. 239-256.

ROZAS: *LFcs* = Juan Manuel ROZAS: *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, 1982.

ROZAS: *MyE* = Juan Manuel ROZAS: *Sobre Marino y España*, Editora Nacional, Madrid, 1978.

Artículos citados:

Págs. 23-67: «Lope en *La Galeria* de Marino».

Págs. 69-88: «Marino frente a Góngora en *La Europa* de Villamediana. Con una nota sobre el cultismo gongorista».

ROZAS: *PAsp* = Juan Manuel ROZAS: «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes. Estudios de filología española*, Madrid, 1964, tomo I, págs. 57-75.

ROZAS: *SdAn* = Juan Manuel ROZAS: *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

SABEO: *E* = *Epigrammatum Fausti Sabœi Brixiœni*, Valerium & Aloisium Doricos fratres Brixien, Romæ, 1556.

SAID ARMESTO: *LdJ* = Víctor SAID ARMESTO: *La leyenda de don Juan. Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla» y «Convidado de piedra»*, «Austral», nº 562, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.

SALAZAR: *NdLV* = María de la Concepción SALAZAR: «Nuevos documentos sobre Lope de Vega», en *RFE*, XXV (1941), págs. 478-503.

SALAZAR Y CASTRO: *HcS* = Luis de SALAZAR Y CASTRO: *Historia de la casa de Silva*, Madrid, 1635.

SALVÁ: *CBS* = Pedro SALVÁ Y MALLÉN: *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872 (2 vols.).

SÁNCHEZ-BLANCO: *MnGB* = Francisco SÁNCHEZ-BLANCO: «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», en *RL*, L (1988), págs. 387-422.

SÁNCHEZ MARIANA: *MpSO* = Manuel SÁNCHEZ MARIANA: «Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, VI (1987), págs. 213.

SANNAZARO: *O* = Iacopo SANNAZARO: *Opere*, a cura di Enrico Carrara, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1967 (reimpresión de la edición de 1952).

SAN ROMÁN: *LVct* = Francisco de B. SAN ROMÁN: *Lope de Vega. Los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1610*, Archivo Histórico Provincial de Toledo, Imp. Góngora, Madrid, 1935.

SAN ROMÁN: *MM* = Francisco de B. SAN ROMÁN: «Sobre la muerte de Medinilla», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, IV (1923), págs. 114-116.

SAN ROMÁN: *Mpl* = Francisco de B. SAN ROMÁN: «Elisio de Medinilla y su personalidad literaria», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, II (1920), págs. 129-170.

SCHEID: *PLVS* = Sibylle SCHEID: *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1966.

SCHEWILL: *LVy* = Rudolf SCHEWILL: «Lope de Vega and the year 1588», en *HR*, IX (1941), págs. 65-78.

SENABRE: *PcpQ* = Ricardo SENABRE: «Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Editora Nacional, Madrid, 1984, págs. 461-478.

SERRANO Y SANZ: *CBN* = Manuel SERRANO Y SANZ: «Un cancionero de la Biblioteca Nacional», en *RABM*, IV (1900), págs. 577-598.

SERVIO: *VCc* = *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, B. G. Teubner, Lipsiæ, MDCCCLXXXI-MDCCCLXXXVII (3 vols.). Facsímil: Georg Olms Verlag, Hildesheim -Zurich- New York, 1986.

SMITH: *Wm* = Paul Julian SMITH: *Wrinting in the margin Spanish literature of the Golden Age*, Clarendon, Oxford, 1988.

SOTO: *Em* = Hernando de SOTO: *Emblemas moralizadas*, facsímil de la edición de Madrid, 1599, preparado por Carmen Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.

SOTO DE ROJAS: *O* = Pedro SOTO DE ROJAS: *Obras*, edición de Antonio Gallego Morell, CSIC, Madrid, 1950.

SPITZER: *LVTJ* = Leo SPITZER: «Lope de Vega's *Al triunfo de Judit* (*Rimas humanas*, LXXVIII)», en *Modern Language Notes*, LXIX (1954), págs. 1-11.

SPITZER: *NBP* = Leo SPITZER: «Zur Nachwirkung von Burchiellos Priameldichtung», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, LII (1932), págs. 484-489.

TASSO: *Dp* = *Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell' arte poetica; et in particolare del Poema Heroico*, In Venetia, MDLXXXVII.

TASSO: *R* = *Delle Rime del sign. Torquato Tasso. Parte prima*, Francesco Osanna, Mantova, 1592.

TASSO: *Rep* = *Delle rime et prose del sign. Torquato Tasso*, 6 partes publicadas por Giulio Vasalini. Partes I, II y III: Ferrara, MDLXXXIX; parte IV: Venetia, MDLXXXIX; partes V y VI: Ferrara, MDLXXXVII.

Teatro antiguo = *Teatro antiguo español*, CSIC, Madrid, 1916-1940.

TERENCIO = *P. Terenti Afri comœdiæ*, Oxford University Press, 1979, reimpr.

TEXTOR: *O* = *Officinæ Ioannis Ravisii Textoris epitome*, Seb. Gryphius, Lugduni, 1551 (2 tomos).

The National Union = *The National Union Catalogue Pre1956 Imprints*, vol. 631, Mansell, 1979.

Theoriæ novæ = *Theoriæ novæ planetarum Georgii Purbachii Germani*, Basilea, s.a.

TIBULO = *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Oxford University Press, 1968, reimpr.

TIRSO: *CT* = TIRSO DE MOLINA: *Cigarrales de Toledo compuestos por el maestro Tirso de Molina, natural de Madrid*, edición transcrita y revisada por Víctor Said Armesto, Ed. Renacimiento, Madrid, s. a.

TIRSO: *Odc*, II = TIRSO DE MOLINA: *Obras dramáticas completas*, II, edición crítica de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1962, 2ª ed.

TOMILLO y PÉREZ PASTOR: *PLV* = Atanasio TOMILLO y Cristóbal PÉREZ PASTOR: *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901.

TRAPERO: *TeLQ* = Maximiano TRAPERO: «Un tema y dos estilos: Lope y Quevedo», en *Boletín Millares Carlo*, II, nº 3 (1981), págs. 189-204.

TRUEBLOOD: *EaeL* = Alan S. TRUEBLOOD: *Experience and artistic expression in Lope de Vega*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1974.

VIDA: *Cristiados* = *Marci Hieronymi Vidæ Cremonensi, Albæ episcopi, Christiados libri sex*. Pars. II, Londini, MDCCXXXII.

VILLAMEDIANA: *O* = Conde de VILLAMEDIANA: *Obras*, edición facsimilar de la príncipe (Zaragoza, 1929), cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1986.

VILLAMEDIANA: *OR* = Conde de VILLAMEDIANA: *Obras*, edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas, «Clásicos Castalia», nº 8, Madrid, 1969.

VIRGILIO = *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford University Press, 1986, 9ª impr.

P. VIRGILIO: *Ia* = Polidoro VIRGILIO: *De los inventores de las artes*, su traductor el Bachiller Franc. Tamara, Madrid, 1584.

VITIELLO: *LVRB* = Justin VITIELLO: «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* », en *Annali del Istituto universitario orientale*, XV, 1 (1973), págs. 45-122.

VIVES: *Ad veram sapientiam* = Luis VIVES: *Ad veram sapientiam introductio*, Lugduni, 1556.

VOSSLER: *LVt* = Carlos VOSSLER: *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1940, 2ª ed.

VOSTERS: *LVto* = Simon A. VOSTERS: *Lope de Vega y la tradición occidental. I: El simbolismo bíblico de Lope de Vega. II: El manierismo de Lope de Vega y la literatura francesa*, Castalia, Madrid, 1977 (2 vols.).

WEIGER: *LrLm* = John G. WEIGER: «Lope's role in the Lope de Vega myth», en *Hispania*, LXIII (California, 1980), págs. 658-665.

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO I[1]

[1] Los índices de títulos y primeros versos, de rimas, de materias y nombres propios del conjunto de la obra y sus notas aparecerán en el segundo tomo.

Este primer volumen de la edición crítica y anotada de las
Rimas de Lope de Vega se acabó de imprimir en
los talleres de Graficinco S. A., el veinticinco
de noviembre de 1993,
cuadringentésimo trigésimo
primero aniversario
del nacimiento de
su autor.

ISBN 84-88255-39-X





Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha